



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO
ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

MARIA DE JESUS RODRIGUES PEREIRA

**DIÁLOGOS PALIMPSÉSTICOS:
JORGE LUIS BORGES, MIGUEL DE CERVANTES E PIERRE MENARD**

**GUARULHOS
2018**

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO

MARIA DE JESUS RODRIGUES PEREIRA

**DIÁLOGOS PALIMPSÉSTICOS:
JORGE LUIS BORGES, MIGUEL DE CERVANTES E PIERRE MENARD**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Escola de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Literatura e Autonomia: entre Estética e Ética

Orientador: Prof^a. Dr^a. Leila de Aguiar Costa

GUARULHOS

2018

Pereira, Maria de Jesus Rodrigues.

Diálogos palimpsésticos: Jorge Luis Borges, Miguel de Cervantes e Pierre Menard. / Maria de Jesus Rodrigues Pereira. – Guarulhos, 2018.

140 f.

Dissertação de mestrado (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós - Graduação em Letras, 2018.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Leila de Aguiar Costa.

Título em inglês: **Palimpsestuous dialogues**: Jorge Luis Borges, Miguel de Cervantes and Pierre Menard.

1. Literatura. 2. Miguel de Cervantes. 3. Intertextualidade. 4. Autoria. 5. Jorge Luis Borges. I. Título

Maria de Jesus Rodrigues Pereira

**Diálogos palimpsésicos: Jorge Luis Borges, Miguel de Cervantes e Pierre
Menard**

Aprovação: ____/____/____

Prof^a. Dr^a. Leila de Aguiar Costa
Universidade Federal de São Paulo

Prof. Dr. Luis Fernando Prado Telles
Universidade Federal de São Paulo

Prof^a. Dr^a. Maria Augusta da Costa Vieira
Universidade de São Paulo

Ao meu companheiro Thiago, por todos os momentos de felicidade que construímos juntos e por fazer parte dos meus sonhos.

AGRADECIMENTOS

Ao meu companheiro Thiago Tozawa Matias, por adotar os meus propósitos como seus, por todo o amor e carinho ao me acompanhar em mais uma jornada, pelas noites mal dormidas ao meu lado nos momentos em que a pesquisa exigia um pouco mais de mim.

Minha mãe, Francisca, por sempre acreditar e me incentivar na realização de meus propósitos, desde quando decidi tornar as Letras como parte de minha vida. Meu pai, Raimundo (*in memoriam*)¹ que, à sua maneira, ficaria feliz e orgulhoso com a realização desse propósito. Aos meus irmãos, Gercina, Raimundo, Cecília e Andréia por todo o amor e carinho em apoiar-me em mais essa jornada e por me proporcionarem grandes momentos de alegria.

A minha segunda família, como assim os considero, José Rubens, Marilena, Luciana e Marcelo, que com amor e carinho sempre acreditaram e incentivaram a seguir em meus desígnios. A Vó Nora (*in memoriam*), que com carinho ansiava pela conclusão do presente trabalho para que pudesse ter-me pertinho de si. Bem como minha querida Mila (*in memoriam*), que mesmo desprovida de palavras, demonstrou intensamente o amor e carinho que teve por mim e por me proporcionar momentos de muito amor ao longo desse estudo.

Aos meus amigos: Priscila, Mariana, Rodrigo, Ana, Carla, Vanessa, Adriana, Rico, Tatiane e Tamires Pinheiro, Marli e Juliana, por me proporcionarem tantos sorrisos e alegrias nessa caminhada. Melissa Marangoni, por todo o carinho, amizade e por ampliar o meu gosto pelos estudos da língua francesa. A todos os meus amigos da Universidade São Judas Tadeu, por tornarem meus dias mais alegres. Tio Francisco e Tia Paixão, que, mesmo “distantes”, sempre me apoiaram, com muito carinho, em todos os meus propósitos.

A minha querida orientadora Profa. Dra. Leila de Aguiar Costa, que mesmo nos momentos ímpares dedicou-se com total carinho e atenção, presenteando-me com contribuições valiosas que possibilitaram que a pesquisa ganhasse dimensões auspiciosas. Prof. Dr. Luis Fernando Prado Telles, pelas contribuições valiosas que proporcionou ao meu estudo, pela gentileza, carinho e dedicação em colaborar também para a minha formação como pesquisadora. Profa. Dra. Maria Augusta da Costa Vieira, por toda a gentileza e riquíssimas contribuições que proporcionou ao meu trabalho. Prof. Dra. Lilian Santiago, pelas contribuições que proporcionou, carinho e a profunda amizade de sempre e por seus ensinamentos preciosos.

¹ Prestes a iniciar os estudos para a presente pesquisa, meu pai partiu desse plano. A ele também dedico essa pesquisa, pois sei que essa conquista o deixaria feliz. Em seus últimos instantes, ele pôde demonstrar aquilo que fazia discretamente: o amor paternal. Infelizmente, não pude ter o privilégio de dizer-lhe que estava iniciando mais uma jornada importante em minha vida, mas sei que receberia essa notícia com um sorriso discreto nos lábios e muita felicidade em seu coração.

Sueña Alonso Quijano

*El hombre se despierta de un incierto
sueño de alfanjes y de campo llano
y se toca la barba con la mano
y se pregunta si está herido o muerto.*

*¿No lo perseguirán los hechiceros
que han jurado su mal bajo la luna?
Nada. Apenas el frío. Apenas una
dolencia de sus años postrimeros.*

*El hidalgo fue un sueño de Cervantes
y don Quijote un sueño del hidalgo.
El doble sueño los confunde y algo
está pasando que pasó mucho antes.*

*Quijano duerme y sueña. Una batalla:
los mares de Lepanto y la metralla*

(Jorge Luis Borges).

RESUMO

O presente estudo tem como objetivo estabelecer diálogos transtextuais entre o escritor Miguel de Cervantes e Jorge Luis Borges. Mesmo com a grande distância temporal e cultural entre os autores, é possível perceber que ambos estabelecem intensas relações com diferentes obras literárias, a fim de romper com tradições vigentes em seus respectivos períodos e, por isso mesmo, propor reformulações do fazer literário. O estudo partirá da obra *Dom Quixote de la Mancha*, romance escrito por Miguel de Cervantes em 1605 e do conto *Pierre Menard, autor del Quijote*, publicado em 1939 por Jorge Luis Borges.

Cervantes não emprega a intertextualidade como recurso para adotar uma perspectiva de homem culto e erudito, mas a utiliza para compor seus vitupérios dessa prática comum aos homens das Belas-Letras e, sobretudo, das novelas de cavalaria. Borges compõe seus enigmas literários graças à prática intertextual e às intensas relações que estabelece com os mais diferentes tipos de textos. Não por acaso, o autor argentino outorga autonomia ao objeto literário e propõe, por conseguinte, o rompimento com as tradições de autoria, cânone, hierarquia literária, entre outras.

Borges convoca Cervantes para reforçar seu propósito de autonomia da escritura e de ironia aos conceitos canônicos dos estudos literários. O autor foi leitor assíduo da obra cervantina; publicou, inclusive, diversos ensaios, nos quais analisa *Dom Quixote* e a produção literária de Cervantes. Com o seu emblemático conto *Pierre Menard, autor del Quijote*, Borges torna evidente seu interesse por Cervantes. Esse fascínio pelo escritor espanhol reside exatamente na semelhança entre a sua proposta e a de Cervantes.

Para estabelecer as aproximações entre os dois autores, serão convocadas as teorias intertextuais de Gérard Genette, enunciadas em *Palimpsestos: A literatura de segunda mão* (2010) e de Antoine Compagnon, propostas em *O trabalho da citação* (2007), além das teorias de Luiz Costa Lima em *A questão dos gêneros* (1983) para investigar a perspectiva do leitor nesse processo. Tais teorias refletem sobre autonomia da escrita, o que permite relacioná-las com a proposta de Cervantes e Borges, qual seja, a emancipação do texto literário face aos pressupostos teóricos.

Palavras-chave: intertextualidade; autoria; Miguel de Cervantes; escritura; Jorge Luis Borges.

ABSTRACT

The aim of the article is to create transtextual dialogues between writer Miguel de Cervantes and Jorge Luis Borges. Despite of significant time and cultural distance between the authors it is possible to observe that both established intense relationships with different literary works, in order to break with current traditions in their respective periods and, for that reason, propose reformulations way of writing. The study begins with *Don Quixote de la Mancha*, a novel written by Miguel de Cervantes in 1605 and the short story *Pierre Menard, author of Don Quixote* published in 1939 by Jorge Luis Borges.

Cervantes does not employ intertextuality as a resource to adopt a cultured and erudite man perspective but uses it to compose his reproaches of this common practice for men of Fine Arts and especially the novels of chivalry. Borges composes his literary enigmas thanks to the intertextual practice and the intense relations that he establishes with different types of texts. Not surprisingly, the Argentinian author grants autonomy to the literary object and proposes, therefore, break with the traditions of authorship, canon, and literary hierarchy, among others.

Borges summons Cervantes to reinforce his purpose of autonomy of writing and of irony to the canonical concepts of literary studies. The author was a frequent reader of Cervantes' works; he even published several essays in which he analyzes Don Quixote and other literary works of Cervantes. With his emblematic tale *Pierre Menard, author of Don Quixote*, Borges makes clear his interest in Cervantes. This fascination with the Spanish writer lies precisely in the similarity between his proposal and that of Cervantes.

In order to establish similarities between the two authors, we will rely on the intertextual theories of Gérard Genette, suggested in *Palimpsestos: Second-hand literature* (2010) and Antoine Compagnon, *The work of the citation* (2007), apart from the theories of Luiz Costa Lima from *The Question of Genres* (1983) to investigate the perspective of the reader in this process. Above mentioned theories reflect on the autonomy of the writing, what allows to relate them with the proposals of Cervantes and Borges, that is, the emancipation of the literary text against the theoretical presuppositions.

Key words: intertextuality; authorship; Miguel de Cervantes; writing; Jorge Luis Borges.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	11
CAPÍTULO I – NOTAS TEÓRICAS SOBRE A INTERTEXTUALIDADE	16
1. Gérard Genette — da amplitude do arquitrato aos palimpsestos da literatura	17
2. A arqueologia dos gêneros e a importância do leitor	23
3. Antoine Compagnon — a arte de recortar e de colar palavras	27
CAPÍTULO II - A TRANSTEXTUALIDADE EM MIGUEL DE CERVANTES	32
1. A transtextualidade em <i>Dom Quixote de la Mancha</i> : uma nova proposta de <i>inventio</i>	33
2. Os caminhos paratextuais de Cervantes	39
3. O mosaico de discursos no prólogo de <i>Dom Quixote</i>	43
4. O prólogo da Segunda Parte do <i>Quixote</i> : interferências do <i>Quixote</i> apócrifo no jogo cervantino intertextual	51
5. A pluralidade de vozes narrativas e a importância da escritura	56
6. O abismo profundo da narrativa de Cervantes	58
7. “ <i>En un lugar de La Mancha...</i> ”: o livro como legitimador das aventuras de Dom Quixote	60
8. O título e as epígrafes internas como instrumentos de ironia	65
9. A incorporação de novos paratextos — textuais e imagéticos em <i>Dom Quixote</i>	67
CAPÍTULO III – PARALELOS TRANSTEXTUAIS EM MIGUEL DE CERVANTES E JORGE LUIS BORGES	75
1. A Biblioteca como espaço transtextual: diálogo entre Pierre Menard, Jorge Luis Borges, Miguel de Cervantes e Dom Quixote	76
CAPÍTULO IV - AS MÚLTIPLAS FACES DE BORGES: LEITOR, AUTOR E PERSONAGEM	87
1. Borges, leitor e crítico de Cervantes	88
2. Borges e a memória da escritura	95
3. Borges, Cervantes e Menard: o exercício da transtextualidade	98
4. Borges e o elogio à tradução	102
5. A autonomia da escritura e as problemáticas autorais	110
6. A transtextualidade como fator de ficcionalização autoral: Borges personagem	113
CONSIDERAÇÕES FINAIS	120
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	125
ANEXOS	132

APRESENTAÇÃO

Apresentação

Sabe-se que a literatura e o fazer literário consistem em processos amparados na multiplicidade de vozes narrativas. Essas vozes são constantes (re) leituras, (re) invenções de si mesmas, o que constitui o universo denominado Literatura. Além de representar um verdadeiro patrimônio, a pluralidade de discursos narrativos podem representar a ironia e a defesa de uma proposta inovadora no âmbito literário.

A intertextualidade pode ser empregada como um importante instrumento de vitupério dos gêneros literários e como proposta de rompimento das tradições vigentes de uma época, em um processo que confere autonomia à obra literária, abrindo-a para novas significações. Esses são os principais argumentos que constituem os alicerces do romance² de Miguel de Cervantes, *Dom Quixote de la Mancha*³, e o conto de Jorge Luis Borges, *Pierre Menard, autor del Quijote* — corpus de estudo da presente pesquisa.

Em meio à constante evidência dos diálogos estabelecidos entre diferentes textos literários, buscar-se-á reconhecer como se organiza a confabulação entre dois autores distintos, tanto em sua espacialidade como temporalidade: o escritor espanhol Miguel de Cervantes e o argentino Jorge Luis Borges. Para tanto, serão consideradas as propostas dos autores no que se refere aos seus respectivos modos de fazer literatura que, mesmo em épocas tão distintas, possuem maneiras semelhantes de produzir literatura. Além da intertextualidade, os dois autores possuem em comum a característica de valorização da tarefa do leitor, ou seja, a ele atribuem importância dentro da obra, convidando-o a integrar a narrativa. Nesse sentido, requerem a perspectiva de um leitor-modelo e adentre em suas propostas labirínticas de narrativa.

Cervantes convoca o leitor em seus prólogos por meio de recursos para que este compartilhe consigo a proposta de compor um intenso vitupério de novelas de cavalaria, mesmo que em algumas passagens o vitupério adquira certa tonalidade de ironia com relação ao leitor. Seja como for, é inegável que em todo seu discurso ele adota uma perspectiva de amabilidade para com o destinatário de sua obra, graças à *captatio benevolentiae*.

² Ao utilizar-se o termo “romance” para definir a obra *Dom Quixote*, adota-se uma acepção geral. A intenção não é estabelecer sua inclusão em um determinado gênero. Ressalta-se que em relação a Cervantes, existe uma discussão que consiste em uma recusa em estabelecer que seu modo de fazer literatura deve ser filiado a um determinado gênero.

³ Os fragmentos do romance *Dom Quixote* reproduzidos ao longo do presente estudo partem da seguinte edição: CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Edición de Francisco Rico. Madrid: Santillana, 2009.

Dom Quixote é considerado o primeiro romance moderno justamente por trazer propostas inéditas ao que seria típico nas novelas de cavalaria. Inicialmente, seus protagonistas: aqui, um herói velho, raquítico, enlouquecido pela leitura excessiva das novelas de cavalaria e um escudeiro, Sacho Pança, baixo e gordo. Em seguida, as intensas referências às demais obras do gênero, graças a um acentuado emprego da intertextualidade. Ainda, inúmeras relações entre realidade e ficção, entre outras. Esses aspectos demonstram que Cervantes foi um grande apreciador do gênero. E, enfim, a própria composição da estrutura de sua obra constitui-se em uma reformulação do gênero, o que já aparece na composição de seu prólogo, matizado de aspectos ficcionais, conforme será analisado no presente estudo.

Borges é conhecido principalmente pelos inúmeros enigmas que propõe em suas obras, oriundos de intensos jogos intertextuais. Tal processo tornou-o conhecido como “o grande bibliotecário da literatura”. Em toda a sua vida literária, o autor evidencia a importância do leitor e a defesa da escritura, sendo que esta não poderia mostrar-se vinculada a um nome de autor, mas aberta a novas (re) significações e a novos sentidos. Dessa forma, Borges ironiza os conceitos canônicos da literatura, tais como autoria, cânone, hierarquia literária, entre outros. É exatamente esse contexto que o autor representa em seu conto *Pierre Menard, autor del Quixote*. Nesse sentido, é possível propor uma leitura inversa do *Quixote*, ou seja, lê-lo a partir de Pierre Menard.

Cervantes e Borges atribuem grande importância ao papel do leitor, aspecto que aparece evidente na gênese de suas personagens: Dom Quixote, por meio do intenso exercício da leitura, transforma-se na figura de um cavaleiro andante, vive intensas aventuras, “dignas de feliz recordação”, e adota um mundo imaginário, inventado em sua interioridade que o transporta para a realidade exterior; Pierre Menard, por sua vez, almeja escrever o “seu” Quixote, graças à obra já existente de Miguel de Cervantes. No entanto, a prática inventiva de Menard consiste exatamente na cópia mecânica do *Quixote* de Cervantes. Curiosamente, as experiências de Menard como autor, ambientado em outro contexto histórico, cultura e época, conferem autenticidade e legitimação à sua obra.

Assim, o primeiro elo de ligação entre os autores encena-se graças à imagem da biblioteca: além de suas biografias apontarem para o fato de serem leitores assíduos, Borges e Cervantes transportam a leitura e a tarefa do leitor para os seus escritos, e conferem essa função às suas personagens. Além disso, a biblioteca aparecerá em ambos como um imenso mundo literário, onde é possível estabelecer as mais ricas relações entre diferentes textos literários.

Esse aspecto conduz ao protagonismo do elemento que habita a biblioteca: o livro, que é o suporte que acolhe as histórias e principal instrumento de busca e registro das aventuras de

Dom Quixote. Assim, o livro é também um veículo de circulação e perpetuação dessas narrativas e contribui para a imortalidade do Cavaleiro da Triste Figura ao longo da história literária. O livro desempenha a função de instituição social a Cervantes, pois é instrumento para conferir-lhe prestígio e reconhecimento como autor no âmbito das Belas-Letras.

Cervantes viveu em um período histórico contextualizado pelo advento da imprensa e a busca pela disseminação de informações. Os avanços tecnológicos visavam a ampliação de técnicas de produção dos suportes para acolher tais informações. Nasceram, assim, as primeiras gráficas. O livro nasce como um grande avanço tecnológico com novas técnicas de encadernação e organização das páginas. A difusão desses processos inovadores dão origem a várias edições do romance e são incorporados novos elementos paratextuais (principalmente ilustrações) e suas edições ganham novas contribuições, como se fossem verdadeiros palimpsestos. Esse processo pode ser assimilado quando analisa-se os elementos paratextuais presentes em *Dom Quixote*, tal como será possível observar em nosso estudo.

Borges foi grande leitor de Cervantes e escreveu diversos ensaios nos quais analisa a produção literária do autor espanhol, especialmente *Dom Quixote*. Em uma conferência proferida no Texas em 1968, Borges declarou: “*Siempre pienso que una de las cosas felices que me han ocurrido en la vida es haber conocido a Don Quijote.*”. O escritor argentino parece estabelecer, assim, um sentimento de amizade com Cervantes, não somente pelas inúmeras possibilidades de leitura que o *Quixote* proporciona, mas também pela proposta literária do escritor espanhol, que, mesmo em períodos distintos marcados pela distância temporal e cultural, dialoga com a de Borges. O apreço pela obra cervantina aparece evidente também no conto *Pierre Menard, autor del Quijote*. Assim, o presente estudo igualmente considerará a produção borgeana sobre Cervantes e sua obra, conforme se lerá na segunda parte da pesquisa.

As teorias intertextuais que serão convocadas para a análise são aquelas do teórico francês Gérard Genette, em suas obras *Introdução ao Arquitexto* (1986) e *Palimpsestos: A literatura de segunda mão* (2010). Genette propõe ali uma análise que percorre diversos textos literários de diferentes épocas, iniciando por Aristóteles e Platão que estabeleceram tipologias que seriam ideais para a concepção dos gêneros. A partir desse percurso, Genette analisa as relações entre os diferentes tipos de textos, e delimita os parâmetros para a constituição de sua análise, conforme se observará adiante.

Mobilizar-se-á, ainda, a teoria de Antoine Compagnon sobre a intertextualidade a partir de seu *O Trabalho da Citação*, edição brasileira publicada em 2007 — edição reduzida da obra original (Seuil, 1979) intitulada *La seconde main ou le travail de la citation*. Ali, pode-se ler uma análise da intertextualidade graças à analogia entre a brincadeira infantil de recortar e colar

e a prática intertextual. Assinale-se igualmente que o teórico considera o aspecto histórico da tipologia dos textos para compor a sua análise.

As teorias de Luiz Costa Lima presentes em seu ensaio *A questão dos gêneros* (1983) são convocadas para que se possa analisar a intertextualidade por meio da perspectiva leitora além da autonomia da escritura, ou seja, entender a função do leitor para que o processo ocorra. Dessa forma, as teorias de Costa Lima são pautadas com ênfase na estética da recepção.

Assim, o presente estudo estrutura-se da seguinte forma: no capítulo 1, serão expostas as teorias intertextuais de Genette, Costa Lima e Compagnon e a delimitação destas para a análise que será realizada na pesquisa; o capítulo 2 realiza um percurso pela intertextualidade presente em *Dom Quixote* e considera também uma análise dos paratextos que antecedem o prólogo da obra, além de algumas considerações sobre a paratextualidade que a ela foi incorporada, tal como a construção imagética do Quixote por meio de ilustrações. O capítulo 3 realiza um estudo dos paralelos entre Cervantes e Borges e realiza uma aproximação entre os autores por meio da analogia com a biblioteca. Por fim, no capítulo 4 é realizado um estudo sobre a transtextualidade em Borges e como esse conceito estabelece novas atribuições ao escritor, tal como o processo de ficcionalização e autoficcionalização que o transforma de autor para personagem. Ainda, serão realizadas algumas considerações referentes à tradução, processo assimilado por Genette como a forma mais explícita de transposição textual e defendida veementemente por Borges por atender à sua proposta de circulação e perpetuação do objeto literário.

CAPÍTULO I

NOTAS TEÓRICAS SOBRE A INTERTEXTUALIDADE

1. Gérard Genette — da amplitude do arquiteyto aos palimpsestos da literatura

“La literatura impone su magia por artificios; el lector acaba por reconocerlos y desdeñarlos; de ahí la constante necesidad de mínimas o máximas variaciones, que pueden recuperar un pasado o prefigurar un porvenir.” (Jorge Luis Borges)

Como é sobejamente conhecido, Gérard Genette enuncia suas reflexões sobre a literatura graças a uma metodologia que prioriza o objeto literário em sua organização e linguagem. As observações que se seguem mobilizam dois textos genettianos, intitulados respectivamente *Introdução ao Arquiteyto* (1986) e *Palimpsestos: A literatura de segunda mão* (2010). Genette propõe ali uma análise segundo uma perspectiva diacrônica, percorrendo textos literários de diferentes épocas, começando por Aristóteles e Platão, que estabeleceram modelos ideais para a composição de gêneros como a tragédia e a comédia. Importa repetir que as teorias aristotélicas e platônicas serviram de base para a gênese de outros gêneros — entre eles, o romance, a dramaturgia e a poesia. Após um percurso introdutório, Genette discute a relação que esses gêneros podem estabelecer entre si. Nesse sentido, começa-se a pensar nas relações entre os diferentes tipos de texto.

Considerado dois dos maiores nomes ligados ao desenvolvimento dos estudos da *Poética*, Genette propõe em *Introdução ao Arquiteyto* (1986) uma análise que realiza uma abordagem histórica e composicional a partir dos pressupostos oriundos da Antiguidade, por exemplo, a *mimesis*, que Aristóteles, na *Poética*, entende como a realização da forma ideal de imitação e representação — à semelhança, aliás, de Platão, na *República*. Genette pode então concluir que em Aristóteles e em Platão a preocupação voltava-se para o *modo* de representação. Nesse sentido, o teórico francês problematiza as questões de gênero pois, segundo ele, ao longo desse período, houve um distanciamento entre *modo* e gênero, o que imporia uma perspectiva diversa de estudo:

A diferença de estudo entre géneros e modos está essencialmente aí: os géneros são categorias propriamente literárias, os modos são categorias que relevam da linguística, ou mais exatamente daquilo a que hoje se chama a pragmática. (GENETTE, 1986, pp. 78-79).

Seja como for, é preciso assinalar, ainda com Genette, que houve uma “relação de inclusão” entre modo e gênero que contribuiu para uma repartição entre eles:

Em Platão, e ainda em Aristóteles, vimo-lo, a divisão fundamental tinha um estatuto bem determinado, pois se reportava explicitamente ao modo de enunciação dos textos. Na medida em que eles eram tomados em consideração (muito pouco em Platão, mais em Aristóteles), os gêneros propriamente ditos vinham repartir-se entre os modos, segundo o ponto até ao qual relevavam desta ou daquela atitude de enunciação: o ditirambo, da narração pura, a epopeia da narração mista, a tragédia e a comédia da imitação dramática. Mas essa relação de inclusão não impedia o critério genérico e o critério modal de se manterem absolutamente heterogêneos, e de estatuto radicalmente diferente: cada gênero se definia essencialmente por uma especificação de conteúdo que nada prescrevia na definição do modo do qual relevava. (GENETTE, 1986, pp. 76-77).

A partir desse percurso, Genette conclui que os gêneros literários devem ser entendidos em sua amplitude, relacionados entre si, o que caracteriza a denominação dada pelo autor de *arquigêneros*, ou seja, a “arqueologia” dos gêneros construída ao longo da história. Ao realizar mais um desdobramento do conceito, Genette pode defini-los como uma instância ainda maior, o *arquitrato*.

A partir da ampliação de seu conceito de arquitrato, Genette desdobra-o para realizar o seu estudo sobre a relação estabelecida entre os textos, a *intertextualidade*. O termo, inicialmente empregado por Julia Kristeva em *Introdução à Semanálise* (KRISTEVA 2005, *apud* SOUZA), define que “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto”. Segundo uma perspectiva histórica, o texto literário sempre foi composto por referências, citações, comentários, etc., de outros textos. Podemos observar esse aspecto em obras como, por exemplo, dentre outras, *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes⁴; *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri; *Os Lusíadas*, de Camões; *O Nome da Rosa*, de Umberto Eco. Nesse sentido, Genette publica em 1982 a obra *Palimpsestos*, termo definido como:

Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente: hipertextos) todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação. (GENETTE, 2010, p. 07).

⁴ *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, também é um exemplo de tal aspecto, como será investigado no presente estudo. Além das relações intertextuais presentes na própria obra, será realizada uma leitura transtextual entre a obra e o conto de Jorge Luis Borges, *Pierre Menard, autor del Quijote*.

Graças à analogia com esses pergaminhos antigos, Genette desenvolve sua análise sobre a relação entre os textos. Denomina literatura de segunda mão esse recurso da literatura, delimitando-o com o intuito de determinar algumas balizas que possibilitem a análise do texto literário. Inicialmente, retoma o conceito de *arquitextualidade* para reforçar que o objeto da Poética não é o texto em sua singularidade, mas algo com sentido mais amplo, conforme observado anteriormente. A partir desse pressuposto, Genette define de forma ampla que esse objeto caracteriza a *transtextualidade*, “ou transcendência textual do texto, que definiria já, grosso modo, como ‘tudo que o coloca em relação, manifesta ou secreta, com outros textos’” (GENETTE, 2010, p.13). Vale assinalar que transtextualidade vai além da arquitextualidade, incluindo-a, entretanto. Assim, a definição proposta por Genette deve ser entendida “como uma relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença de um texto em um outro” (GENETTE, 2010, p.14).

Devido à amplitude do conceito, Genette destaca que sua busca pela definição das balizas textuais mostra-se ainda inacabada, além de ressaltar que os seus estudos constituem-se de forma “provisória”. Assim, percebe-se que o autor considera que os estudos textuais jamais se esgotam, e que a relação entre os textos poderá estar sempre aberta a novas descobertas, a tipologias e a interpretações. Genette identifica e define o que seriam as cinco formas de transtextualidade:

- *Intertextualidade*: relação de co-presença de um ou vários textos em outro. Essa relação estabelece-se através de três formas distintas: 1) citação: forma mais explícita e mais literal (com o uso de aspas, com ou sem referência precisa); 2) plágio: forma menos explícita e menos canônica, é o empréstimo não declarado, inscrito de forma literal; 3) alusão: caracterizado pela compreensão plena de que há uma relação entre um texto e outro.
- *Paratexto*: relação menos explícita e mais distante da obra, ou seja, através do conjunto apresentado em uma obra literária: títulos, subtítulos, prefácios, posfácios, notas de rodapé, advertências, prólogos, epígrafes, ilustrações, erratas, orelhas, notas de fim de página, etc. ⁵.

⁵ Gérard Genette possui uma obra dedicada somente aos paratextos chamada *Paratextos Editoriais*, publicada em 2009. Nela, o autor discute através de um longo ensaio analítico sobre os elementos que constituem os paratextos: prefácios, notas, prólogos, epílogos, títulos e etc. Genette convoca o leitor para uma leitura mais atenta desses elementos, que muitas vezes passam despercebidos. Assim, o autor amplia o repertório de análise e experiências do leitor diante do objeto literário.

- *Metatextualidade*: relação estabelecida entre um texto e outro através do comentário, que pode ocorrer também sem citá-lo ou nomeá-lo.
- *Hipertextualidade*: relação que o autor analisa com maior profundidade em toda a obra. Constitui-se na relação de um texto B (hipertexto) com um texto anterior A (hipotexto), do qual ele nasce, salientando que esse processo ocorre através de uma forma que não é a do comentário. Genette explica que esse procedimento ocorre por meio de duas formas: a transformação (simples, direta) e a imitação (transformação indireta). O autor utiliza o exemplo da *Eneida*, de Virgílio, e a personagem Ulisses, para destacar que ambos são hipertextos de um mesmo hipotexto: a *Odisseia* de Homero. O processo que ocorre na *Eneida* e Ulisses são caracterizados pela transformação indireta, a imitação:

Se a *Eneida* e *Ulisses* têm em comum o fato de não derivarem da *Odisseia* como certa página da *Poética* deriva de *Édipo Rei*, isto é, comentando-a, mas por uma operação transformadora, essas duas obras se distinguem entre si pelo fato de que não se trata, nos dois casos, do mesmo tipo de transformação. A transformação que conduz da mesma *Odisseia* a *Eneida* é mais complexa e mais indireta, apesar das aparências (e da maior proximidade histórica), pois Virgílio não transpõe, de Ogígia a Cartago e de Ítaca ao Lácio, a ação da *Odisseia*: ele conta uma outra história completamente diferente (as aventuras de Enéias, e não de Ulisses), mas, para fazê-lo, se inspira no tipo (genérico, quer dizer, ao mesmo tempo formal e temático) estabelecido por Homero na *Odisseia* (e, na verdade, igualmente na *Ilíada*), ou, como se tem dito durante séculos, *imita* Homero. (GENETTE, 2010, p. 19).

Assim, a transformação indireta é constituída por um modo mais complexo, a imitação, pois que precisa de um modelo prévio para se constituir. Esse mesmo modelo pode originar uma quantidade infinita de obras. O texto parece deslocar-se por diversos contextos, originando outros novos textos, em um processo de grande profundidade, *ad infinitum*.

- *Arquitextualidade*: constitui-se nos gêneros literários em um caráter mais amplo: poesias, ensaios, romances, etc.

Dom Quixote se caracteriza como um arquitexto, não somente em seu formato, ou seja, o gênero resultante de um desdobramento do romance, denominado novela de cavalaria, mas igualmente como uma arqueologia dos gêneros. Assim, a obra abraça uma amplitude de outros gêneros em seu interior: a narrativa de outras novelas, tais como: *El Curioso Impertinente*, *Historia de Cardenio y Dorotea*, *Historia de Grisóstomo y Marcela*, *La Pastora Leandra*, etc., que possuem em comum o fato de tratarem temas amorosos.

Essas narrativas intercaladas ao relato das aventuras de Dom Quixote são independentes entre si. Entretanto, destaque-se que em conjunto, tais histórias contribuem para que se estabeleça uma perspectiva ampla da obra cervantina, o que permitiria múltiplas interpretações. Tais histórias possibilitam, ainda, pensar na multiplicidade de gêneros no interior da obra, além dos paratextos, ou seja, Cervantes insere dentro de sua obra as novelas pastoris, o que permite que o leitor possa também se voltar à sua obra anterior, igualmente uma novela pastoril, *La Galatea*, publicada em 1585. É exatamente graças a essa capacidade do leitor de estabelecer relações entre diferentes obras e ampliar o seu repertório textual que se constituem as teorias de Genette sobre a intertextualidade.

A importância do leitor é fundamental para o efeito da intertextualidade: seu repertório prévio, seu entendimento de mundo e suas experiências com a obra literária são relevantes, não apenas só para compreender esse processo de relações textuais mas, igualmente, a razão da presença de um texto em outro. Como ressalta Laurent Jenny em *A estratégia da forma*, “a compreensão [do leitor] pressupõe uma competência na decifração da linguagem literária que só pode ser adquirida na prática de uma multiplicidade de textos” (JENNY, 1979, p. 6). Ao discorrer sobre o papel de leitor ativo⁶ em meio a essa amplitude de relações, Genette chama o leitor de *arquileitor*, pois, de forma semelhante ao processo de amplitude que compõe a gênese dos gêneros, o mesmo ocorre com a instância leitora: o leitor é protagonista para estabelecer relações intertextuais.

Antes de aprofundar suas análises sobre as práticas hipertextuais, Genette adverte que os cinco tipos de transtextualidade não podem ser considerados “como classes estanques, sem comunicação ou interseções. Suas classes são, ao contrário, numerosas e frequentemente decisivas.” (GENETTE, 2010, p. 22). Além disso, o autor preocupa-se com a classificação do hipertexto considerada como classe textual e não como uma particularidade do texto. Assim, as formas transtextuais são aspectos e categorias do próprio texto.

Ao iniciar sua análise dos hipertextos, Genette define a paródia, o pastiche e o travestimento, remetendo sua origem à *Poética* de Aristóteles. Além disso, o autor estabelece as relações que determinados gêneros podem indicar com o texto que os origina, sintetizando-os com a ajuda de quadros esquemáticos. Essas formas definem-se como *travestimentos*

⁶ Umberto Eco realiza diversas discussões sobre o papel do leitor, destacando principalmente a função por ele denominada de *leitor modelo*, postura adquirida com a finalidade de decifrar elementos presentes no texto ou preencher lacunas que o texto poderá deixar. Além disso, espera-se também que tal competência possa permitir ao leitor estabelecer relações intertextuais, conferindo-lhe a iniciativa de produzir sentidos. Tal abordagem é apresentada pelo autor em ECO, Umberto. O Leitor Modelo. In: *Lector in Fabula*. São Paulo: Perspectiva, 1986. Para outras discussões sobre o papel do leitor modelo e seus limites, ver: ECO, Umberto. *Interpretação e Superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

modernos, que consistem na passagem de um texto a outro, modificando, em alguns casos, o gênero do texto oriundo de seu antecessor como, por exemplo, a passagem de um texto burlesco para o épico. Para ilustrar tal processo, o autor recorre principalmente à dramaturgia.

A transposição, de acordo com Genette, é a forma mais explícita de relação entre os textos. Sua forma mais evidente é a tradução, caracterizada por ser talvez o método mais delicado e polêmico de transposição textual⁷. Assim, o autor delimita ainda uma vez, e em camadas profundas, o hipertexto. O processo de transposição textual dá-se através de diversos processos, como se segue:

- *Suplemento*: um texto B apresenta um texto A que, por sua vez, origina-se de um pós-escrito;
- *Sequência, epílogo*: formas distintas de se dar continuidade a um texto;
- *Transestilização*: processo de transformação estilística, na qual a única função é a mudança de estilo.
- *Transmodalização intermodal*: qualquer mudança feita no modo de caracterização do texto. É importante ressaltar que se trata de uma mudança de modo, não de gênero que, algumas vezes, pode alterar o tema.

Há igualmente processos de *transformações quantitativas*, isto é, procedimentos que aumentam ou diminuem um texto:

1) *transformações de diminuição*: processo de **excisão**, que consiste em “diminuir”, “cortar” um texto, processo considerado agressivo à estrutura textual com o intuito de “melhorá-lo” — Esse processo não diminui entretanto o valor atribuído à obra —; **concisão**: consiste em sintetizar uma obra, sem suprimir o conteúdo temático mais significante da obra. Trata-se de processo de reescrita mais concisa que utiliza outros recursos e cujo resultado final apresenta um texto distante do original; **condensação**: forma de redução diferente das anteriores, pois é realizada de forma indireta e autônoma com relação ao texto original. Esse tipo de

⁷ Por ter consciência dos vários problemas e longas discussões acerca do fazer tradutório, Genette enfatiza que tais problemas não são pertinentes para a abordagem que realiza em seu livro: “Não serão abordados aqui os famosos ‘problemas teóricos’ da tradução: há, a esse respeito, bons e maus livros, e tudo o que pode haver entre eles. Basta-nos saber que estes problemas, largamente cobertos por certo provérbio italiano, existem, o que significa simplesmente que, as línguas sendo o que elas são (‘imperfeitas porque diversas’), nenhuma tradução pode ser absolutamente fiel e todo ato de traduzir altera o sentido do texto traduzido.” (GENETTE, 2010, p. 65).

transformação dá-se por meio dos registros de memória que produzem um conteúdo sintetizado do texto original. São exemplos desse tipo de redução o resumo e a sinopse.

2) *transformações de aumento*: **extensão**: consiste em um processo de adição maciça, bastante utilizada no teatro, especificamente no teatro neoclássico francês; **expansão**: processo de dilatação estilística, que consiste em dobrar ou triplicar a extensão de cada frase do texto; **ampliação**: aumento generalizado no tema e estilo.

A preocupação de Genette não é simplesmente a de realizar uma classificação exaustiva dos hipertextos, tampouco oferecer definições para a presença de elementos intertextuais no objeto literário. É, antes, aquela de destacar e de tornar o leitor mais atento à presença de tais elementos no texto literário, tornando-o leitor ativo⁸, leitor capaz de construir um repertório amplo diante do objeto literário, para que sua escrita nunca passe despercebida.

2. A arqueologia dos gêneros e a importância do leitor

A arqueologia dos gêneros é também discutida por Luiz Costa Lima em *A Questão dos Gêneros* (1983). Assim como Genette, o teórico brasileiro destaca as contribuições conquistadas pelos estudos das teorias dos gêneros graças ao viés historiográfico e atribui a Platão a primeira referência sobre a questão dos gêneros no Ocidente. Além disso, destaca a estética da recepção e incorpora as discussões sobre a tarefa do leitor e seu papel às práticas da escrita. Nesse sentido, suas perspectivas dialogam com Genette ao considerarem a importância do leitor no que se refere à busca pela intertextualidade.

As teorias de Luiz Costa Lima são relevantes para se pensar as relações intertextuais entre Miguel de Cervantes e Jorge Luis Borges. Ao lado das teorias de Genette, as contribuições de Luiz Costa Lima para os estudos da intertextualidade levam igualmente em consideração a estética da recepção e a autonomia do leitor como fator determinante para a invenção de significações para o objeto literário. Promove-se, por isso mesmo, o rompimento da normatividade presente nos gêneros.

Luiz Costa Lima discute os modos pelos quais, no âmbito dos estudos da *Poética* de Aristóteles, conferiu-se aos gêneros papel fundamental na atribuição de valor às obras, e, posteriormente, sua inserção no cânone:

⁸ Conforme destaca Umberto Eco ao discorrer sobre o leitor-modelo em *Interpretação e Superinterpretação* (2012), em que este torna-se protagonista ao atribuir sentidos e significados ao texto, o que isola a chamada “intenção do autor”.

Considerando a maneira como a *Poética* veio a ser lida, o problema consiste em saber se a diferenciação aristotélica era apenas (ou predominantemente) descritiva ou, ao invés, de ordem normativa. É bastante sabido que, desde seu revival no século XVI até os seus preceptistas, principalmente franceses, a *Poética* foi utilizada para a confecção de cânones a que as obras deveriam se ajustar. Também sabemos que o próprio Aristóteles não seria responsável por essa utilização. Mas seu tratado impugnaria a priori semelhante leitura? Como negá-lo diante de passagens como aquela em que destaca a mais importante das propriedades a que as personagens trágicas deveriam se submeter: ‘Quanto aos caracteres, há quatro coisas a serem visadas. A primeira e mais importante é que devem ser bons. As pessoas terão caráter (...) se sua fala ou sua ação revela a qualidade moral de certa escolha (...)’ (Poét. 54^a, 16 ss). (LIMA, 1983, p. 240).

Tal procedimento advém da leitura da *Poética* em algumas épocas. Ao remontar-se a Miguel de Cervantes, é possível estabelecer a intertextualidade como parâmetro normativo das obras canônicas das novelas de cavalaria, tal como aparece ao longo de todo *Dom Quixote*. As referências a Aristóteles, a Platão e a outros aparece igualmente, no caso da obra cervantina como fundamentos que justificam sua importância junto ao cânone. Desse modo, Cervantes serve-se da intertextualidade como recurso para a legitimação de sua obra junto ao cânone, além de requerer do leitor, graças ao discurso retórico, que reconheça seu propósito e o compartilhe consigo. O repertório do leitor é, nesse aspecto, determinante para que esse objetivo seja alcançado, pois ele deve reconhecer que tais referências são relevantes dentro da historiografia literária.

A tarefa de legitimação e atribuição de valores a essas obras aparece com evidência na passagem do cura e do barbeiro, quando exploram a imensa biblioteca de Dom Quixote. Ali, eles comentam, estabelecem listas das obras mais importantes encontradas — como se poderá ler mais para frente nesse texto.

Se o leitor é protagonista no processo de construção do cânone e da crítica literária, a normatividade antes destacada nos estudos da *Poética* é deslocada para segundo plano. E a recepção aparece em toda sua evidência:

Quero dizer, se se encara a *Poética* como voltada para a caracterização do produto a partir de propriedades que lhe seriam inerentes- i.e., se a tomamos como a primeira manifestação de uma poética imanentista- ou, ao contrário, a encaramos como uma reflexão que caracteriza a *mimesis* pela conjunção de propriedades do objeto com uma disposição específica do receptor. Ora, muito antes da *teoria do papel do receptor* pela estética da recepção, já podíamos ouvir o comentário de um dos mais finos intérpretes do filósofo grego: ‘Não há para Aristóteles nenhuma separação entre a perfeição da obra de arte trágica em si e os efeitos dela resultantes sobre o espectador. O modo de ser da tragédia se realiza na comoção trágica particular e desta deriva seu traço característico’ (Kommerell, M.: 1940, 63). Ora, se a perfeição da obra não está em si, mas no efeito que provoca, a questão da normatividade se torna secundária: mesmo que o autor da *Poética* a tenha inscrito em seu tratado, à medida que torna a obra dependente da conduta do receptor automaticamente libera o gênero da uniformidade normativa. (LIMA, 1983, p. 241).

A intertextualidade permite que a escritura alcance autonomia, e a percepção aguçada do leitor permite que esse aspecto se torne evidente. É graças a esse processo que o leitor poderá exercer o seu poder de julgamento em relação às obras literárias.

A normatividade antes prevista na escritura muda de perspectiva quando se atribui importância ao leitor nos processos de atribuição de sentido. As diretrizes que antes eram previstas apenas na própria escritura ganham amplas dimensões a partir do momento que o leitor pode atuar nessa tarefa. Cada leitura traz impressões distintas das anteriores, e essas impressões são conduzidas por cada experiência leitora, desconsiderando então o critério normativo. Eis porque o leitor passa a assumir protagonismo nesse processo de julgamento e daquilo que poderia ser classificado como uma obra canônica em um debate que combate a ideia de gêneros:

As preceptísticas não o incomodam por si mesmas, mas enquanto sobredeterminadas por uma concepção do fazer poético que o sujeitaria à realidade. Por essa trilha então se percebe por que não se trata no filósofo italiano de diferenciar *imitatio* e *mimesis*. Como será costumeiro também nas décadas seguintes, uma será jogada fora com a outra. O primado da intuição-expressão justifica o desterro da *mimesis*. Centralmente por aí Croce se filia à linhagem dos teóricos românticos. Daí vemos ressurgir em sua concepção a ideia organicista da obra de arte: 'Outro corolário da concepção da expressão como atividade é a *indivisibilidade* da obra de arte. Cada expressão é uma única expressão. A atividade estética é fusão das impressões em um todo orgânico.' (idem, 105). Mas não poderíamos considerá-lo um epígono de Schlegel ou de Coleridge, sua estética emprestará a estas um princípio de força antes desconhecido. Desde logo, se da teoria da expressão os românticos extraíram o princípio da mistura dos gêneros, em Croce a consequência será de imediato muito mais radical: a individualidade da obra de arte, se delas não desterra toda e qualquer semelhança, torna a esta um fator secundário, que não poderia declarar o modo apropriado de aproximarmo-nos da obra: '(...) São semelhanças como as que se advertem nos indivíduos e que não é dado fixar com determinações conceituais: ou seja, semelhanças às quais se aplica mal a identificação, a subordinação, a coordenação e outras relações de conceitos, pois consistem apenas no que se chama *ar de família* e que deriva das condições históricas em que nascem as distintas obras ou do parentesco espiritual dos artistas' (ibidem, 159). O julgamento artístico se converte em tão individual e inefável quanto a própria atividade criadora: 'A atividade que julga se chama *gosto*; a atividade produtora, *gênio*: gênio e gosto são portanto substancialmente *idênticos*' (ibidem, 207). Contra o autoritarismo normativo, estabelece-se o autoritarismo do investido de *gosto*: '(...) O critério do gosto é absoluto, mas diverso do absoluto do intelecto, que se desenvolve no raciocínio; é absoluto com o absoluto intuitivo da fantasia' (ibidem, 209) (LIMA, 1983, pp. 247-8).

Por outro lado, a subjetividade torna-se um fator determinante para a atribuição de valor a uma obra, à sua integralização no cânone e à sua filiação como clássico. Nesse processo, a obra atinge um viés historiográfico e passa a integrar uma memória coletiva. Esse aspecto aparece com evidência na passagem pela biblioteca de Dom Quixote, pois os critérios de gosto e de valor são ali os principais elementos que resguardam determinadas obras da destruição.

Além disso, nota-se a opinião das personagens em diferentes âmbitos que envolvem questões de valor na obra como, por exemplo, nos episódios seguintes: Dom Quixote critica duramente a obra apócrifa de Avellaneda; quando se dá a descoberta dos manuscritos de Cide Hamete; e aquele dos documentos que registram as aventuras de Dom Quixote, os *Anales de la Mancha*, entre outros. A literatura entendida como um patrimônio e memória coletiva é alimentada pela multiplicidade de leituras e de interpretações que a enriquecem, pois

os gêneros não são nem realidades em si mesmas, nem meras convenções descartáveis ou utilizáveis *ad libitum*. São sim quadros de referência, de existência histórica e tão só histórica; variáveis e mutáveis, estão sintonizados com o sistema da literatura, com a conjuntura social e com os valores de uma cultura. (LIMA, 1983, p. 255).

Assim, os gêneros não são fixos, a normatividade prevista em seus pressupostos ganha em abertura para novas significações. Os gêneros estão em consonância com a memória coletiva construída em cada cultura e com seu patrimônio literário. O afastamento da normatividade dos gêneros requer um leitor modelo, leitor que exerça ativamente seu papel de protagonista frente à obra:

(...) fundamental é a observação de que o discurso literário- e ficcional, em geral- se distingue dos demais porque, não sendo guiado por uma rede conceitual orientadora de sua decodificação, nem por uma meta pragmática que subordina os enunciados a uma certa meta, exige do leitor sua entrada ativa, através da interpretação que suplementa o *esquema* trazido pela própria obra. (LIMA, 1983, p. 266).

Dessa forma, as considerações de Luiz Costa Lima são relevantes também para que se analise o processo de Pierre Menard. O conto enfatiza exatamente o papel do leitor e, conseqüentemente, seu ingresso nas instâncias da autoria. Importa enfatizar que as questões enunciadas no conto envolvem também as noções de cânone, memória e juízos de valor. O assombro de Menard reside justamente na valorização da obra cervantina junto ao cânone e sua historicidade, o que teoricamente poderia ser pensado na obra como algo intocável, que não poderia sofrer esse processo de apropriação. Com isso, Borges promove igualmente outro modelo de leitura da obra: ler o *Quixote* graças a Pierre Menard.

3. Antoine Compagnon — a arte de recortar e de colar palavras

A comprovar a afirmação de Genette segundo a qual os estudos intertextuais nunca se esgotam, Antoine Compagnon, com seu *O trabalho da citação* (2007), contribui para os estudos intertextuais. A edição brasileira selecionou 39 tópicos das seis sequências que compõem a obra original, escolhidos por tratarem da escrita como exercício da intertextualidade. Na edição original, da mesma forma que Genette, Compagnon realiza um percurso igualmente diacrônico, direcionando sua análise para além do registro histórico. Compagnon volta-se, então, para o campo da Linguística, sobretudo aquela de Benveniste.

Genette compõe sua obra graças à analogia com antigos pergaminhos, os palimpsestos. Da mesma forma, Compagnon constrói seu trabalho a partir da analogia entre recortar e o colar da brincadeira de infância e o manuseio do objeto literário. O autor propõe, por isso mesmo, uma metáfora sobre a tarefa de citar, e a brincadeira infantil. Essa brincadeira reaparece na vida adulta quando se realiza tal processo com a linguagem: recorta-se um texto, um fragmento que seja de seu contexto original; ele é inserido em outro, e a ele se atribui novos significados e novas interpretações, ao mesmo tempo em que se busca reforçar aquilo que se deseja dizer. Trata-se de utilizar a voz de outro para afirmar um ponto de vista, em um exercício de apropriação textual. Dessa forma, parece permanecer o prazer lúdico da extração de um objeto de um determinado contexto e sua inserção em outro. Esse processo resulta em uma cadeia infinita de leituras e de interpretações.

O primeiro passo para a trabalho da citação ocorre com a leitura. Destaca-se novamente o papel do leitor em seu percurso pelos caminhos oferecidos pelo texto. Nesse sentido, no capítulo “Ablação”, o autor observa que o trabalho de apropriação textual começa com a leitura, pois, por meio dela, realizam-se seleções de fragmentos e de trechos, operação decorrente da atividade que consiste em desmontar, em reservar a passagem escolhida, mesmo que não se sublinhe o trecho selecionado. O autor remete a Quintiliano para ressaltar o papel da leitura como prática da citação e de construção da memória:

“... mesmo quando não sublinho alguma frase nem a transcreva em minha caderneta, minha leitura já procede de um ato de citação que desagrega o texto e o destaca do contexto.” (COMPAGNON, 2007, p.13).

Ainda nos caminhos da atividade leitora, Compagnon aponta as ferramentas que aliam prática da leitura e citação, consideradas inseparáveis. Aqui, o autor define o grifo como uma etapa de leitura, ferramenta de apropriação do texto em que o traço nele feito é semelhante ao

recorte realizado com tesoura e papel. Esse elemento pode ser igualmente entendido como um mecanismo de entonação, um recurso de destaque oriundo da prática da leitura. É importante destacar que o grifo oferece uma cadeia infinita de leituras: o leitor, diante do texto, o realizará como resultado de sua própria leitura, sob o grifo que o autor (inicialmente, leitor) produziu ao compor seu texto, fazendo-o por meio de fontes diversas para marcar sua entonação, como o uso do itálico, por exemplo. Assim, muitas outras leituras originarão mais grifos, produzindo uma cadeia infinita de ferramentas de apropriação textual.

Compagnon define quatro momentos de leitura para destacar a prática da tarefa de citar: ablação, grifo, acomodação e solicitação. Assim, a **ablação** consiste no primeiro processo de leitura, que se dá quando começamos a extrair, desenraizar; o **grifo** é a prova preliminar da citação; já a **citação** propriamente dita consiste no lugar de **acomodação** do texto, é o mecanismo de integração com outros escritos, que conduz ao encantamento, à **solicitação**. Para Compagnon, esses momentos podem ocorrer de forma independente; eles marcam uma aproximação cada vez maior com o texto, e partem do objeto total que é o texto.

A canonização de paratexto, a epígrafe, é definida e discutida pelo autor como um elemento empregado sendo um elemento solicitado pelo texto, pois este teme o vazio:

A escrita tem horror ao vazio: o vazio é o lugar do morto, da falta; e não se põem mais epígrafes senão nos monumentos funerários. (COMPAGNON, 2007, p. 35).

Nesse sentido, o texto parece solicitar o fragmento mutilado de outro texto para que possa “continuar vivendo”. Assim, por meio da metáfora do cirurgião que realiza um transplante de órgãos, e o trabalho do artesão que molda uma matéria bruta para produzir sua arte, buscando apagar as marcas desse processo para que não interfiram em sua obra, Compagnon organiza o capítulo “Enxerto”. Assim como um órgão transplantado, que pode ser rejeitado, a epígrafe atua de forma semelhante, pois corre o risco de sofrer rejeição por não ter relação alguma com o texto que se procura relacionar com ela. Com a aceitação da epígrafe, o autor compara esse sentimento àquele do júbilo do cirurgião quando o órgão transplantado não é rejeitado.

No capítulo “Reescrita”, Compagnon recorre ao conto de Jorge Luis Borges, *Pierre Menard, autor do Quixote*, para exemplificar o trabalho de reescrever, que não difere de citar, pois que se trata de atividade que une leitura e escrita. O autor destaca que o conto de Borges explora de forma aguda o campo da reescrita, seus mecanismos e as variações que pode adquirir ao longo do tempo. O capítulo é concluído com uma referência a Roland Barthes que, em *S/Z*, discute o que poderiam ser chamados textos “escriptíveis”; e com uma interrogação, aquela que

se pergunta quais textos seriam “os textos que, ao escrever, eu desejaria reescrever?” (COMPAGNON, 2007, p. 43). Esse aspecto é relevante para ressaltarmos o propósito do presente estudo, ao realizarmos os diálogos transtextuais entre Miguel de Cervantes e Jorge Luis Borges.

Em “O trabalho da citação”, Compagnon discute, após definir as ferramentas nos capítulos anteriores, o uso que se faz delas. Trata-se exatamente do trabalho em si, do ofício de manuseio do texto, de fazer a mágica com as palavras, de compor um texto como produto de uma rede de citações em ação. No capítulo “A força do trabalho”, o autor expõe que a citação não tem sentido em si mesma, mas naquilo que a desloca e a faz agir. A citação é variável, e seu sentido depende do campo em que atua. Além disso, o autor discorre sobre o sujeito que impulsiona a atividade movente do texto, o redizer. Nesse sentido, podemos pensar na atribuição da tarefa ao modelo de leitor atento às práticas transtextuais reivindicado por Genette. Tais práticas são enfatizadas novamente por meio da analogia do ofício de recortar e de colar, o deslocamento do texto e a força que movimenta o texto, abordando o aspecto da intertextualidade, pois “a citação é um operador trivial de intertextualidade.” (COMPAGNON, 2007, p. 58).

Nos capítulos “O simulacro” e “Mostrar”, Compagnon discute os conceitos miméticos de Platão e a posição, dentro desse contexto, de Simonides, marca de uma ruptura decisiva no pensamento de Platão e de Sócrates que lutavam contra a escrita e promoviam a valorização da fala. Nesse sentido, Simonides prioriza o visual em detrimento do oral e do acústico, o que confere primazia ao registro gráfico, ou seja, à leitura e à escrita. No capítulo “Uma boa citação?”, Compagnon discute e questiona o modelo de citação “ideal”, o que poderia ser pensado como o modelo canônico da arte de citar.

Ao explorar os registros da Retórica, o autor expõe a divisão entre citação de pensamento e figuras de palavras e a questão da memória, sendo esse último elemento relevante para pensarmos a perpetuação do objeto literário proposta por Pierre Menard. No capítulo “A perigrafia”, Compagnon expõe e define os elementos que compõem a obra e a valorizam — em Genette, tratam-se dos elementos definidos como paratextos: notas, índices, posfácios, prefácios, etc.

No capítulo “O intitulado e o titular”, Compagnon realiza uma exposição do percurso histórico sobre o título, porta de entrada ao texto. O autor realiza um percurso historiográfico pela Grécia antiga e Roma para entender por esse viés a utilização desse recurso paratextual em um momento de transição da oralidade para a escrita.

Em “A Bi(bli)ografia”, o autor discute sobre a bibliografia que pode ser entendida como uma aproximação entre leitor e autor, pois o primeiro poderá identificar na bibliografia aspectos biográficos do segundo e estabelecer paralelos entre as leituras deste para a composição de sua obra e de sua biografia. Poderá eventualmente existir um processo de identificação do leitor com o autor: o leitor quiçá descubra ali leituras que pode ter realizado em comum com o autor. Compagnon discute, ainda, a identificação do caráter citacional da bibliografia, expondo a distinção entre diagrama e imagem. Para concluir essa diferença, Compagnon define de forma sintetizada esses elementos:

A imagem, seu nome o indica, é mais imaginária (mais complacente, mais narcisista, mais alienada) e o diagrama, mais simbólico (mais instituído, mais sedutor, mais interrogador). (COMPAGNON, 2007, p. 119).

Compagnon dedica-se novamente aos paratextos ao realizar discussões sobre epígrafes e notas de rodapé, elementos que parecem ser sempre solicitados pelo texto, que solicita um complemento em sua composição. No capítulo “O começo do livro e o fim da escrita”, Compagnon discute sobre o prefácio da *Fenomenologia do Espírito*, de Hegel, para realizar sua exposição sobre os prefácios⁹. Em “A vocação da escrita”, são definidas as relações entre enunciado e sujeito da enunciação. No capítulo “Posse, apropriação, propriedade”, o autor expõe, através de uma perspectiva filosófica que passa por Rousseau, Montaigne, Sêneca e Hegel, as noções de propriedade e posse textuais, enfatizada pelos elementos da perigrafia.

É importante destacar a exposição de Compagnon sobre a autonomia da escritura. A escritura não estaria mais vinculada a um autor, o que significa dizer que o texto poderia adquirir novas formas oriundas de diversos tipos de leitura. Nesse sentido, podemos estabelecer um paralelo com o escritor argentino Jorge Luis Borges que, com *Pierre Menard, autor del Quijote*, coloca em xeque o conceito de autoria e defende a autonomia do objeto literário.

Semelhante a Genette, Antoine Compagnon recorre frequentemente aos registros da Antiguidade para propor uma análise que inclui também os registros históricos, pois o objeto literário sempre será envolto por outro, em uma cadeia *ad infinitum*.

Por fim, no capítulo “Espaços de escrita”, o autor discute a riqueza que os processos intertextuais proporcionam ao texto. É segundo uma perspectiva histórica e filosófica que convoca autores como Jorge Luis Borges, Pierre Boulez e Mallarmé. Assim, a obra de Antoine

⁹ Compagnon convoca as teorias levantadas por Hegel no prefácio da *Fenomenologia do Espírito* justamente pelo fato do filósofo alemão discutir sobre o caráter de suplência que se pode encontrar nos prefácios. Assim, Compagnon realiza um estudo acerca da gênese e da composição dos prefácios por meio de um viés histórico.

Compagnon enfatiza o caráter híbrido do objeto literário que, ao conquistar sua autonomia, abre-se para múltiplas interpretações.

Considerando tais teorias, o objetivo do presente estudo é estabelecer um diálogo transtextual entre o conto de Jorge Luis Borges, *Pierre Menard, autor del Quijote* e o romance de Miguel de Cervantes, *Dom Quixote*. Mesmo com a distância que “afasta” as duas obras, podemos perceber que os dois autores possuem aspectos semelhantes em seus modos de produção, dentre os quais podemos enfatizar a valorização que atribuem ao texto literário e o emprego da tarefa intertextual que, mesmo em contextos tão distintos, são características que permeiam toda a obra de ambos. Tal proposta também permite pensar em que medida esse diálogo ocorre, pois esse resgate de Cervantes realizado por Borges consiste em seu propósito de ironizar as teorias literárias.

O conto de Borges ilustra as teorias de Genette e Compagnon, pois Pierre Menard construiria uma reescrita da obra de Miguel de Cervantes. Por se tratar de obra canônica, uma das mais importantes da literatura mundial, a tarefa de Pierre Menard revela-se espantosa, até pela própria personagem: “*Mi propósito es meramente asombroso*” (BORGES, 1974, p. 447). Entretanto, ao realizar essa apropriação, mesmo que o escritor espanhol seja deixado um pouco de lado, a referência a ele ainda permanece, ou seja, Menard não “apaga” o “pergaminho”. Transforma-o, antes, e oferece do texto cervantino uma nova perspectiva, um novo contexto, ampliando seu leque de interpretações. Podemos pensar que o processo de intertextualidade já começa com o próprio Cervantes, e é exatamente esse aspecto que Borges mobiliza para enfatizar a tarefa de Pierre Menard, resgatando esse elemento e conferindo à sua personagem uma autenticidade que fortalece seu intento inusitado. Dessa forma, Borges busca na própria obra de Cervantes elementos e fatos que são comuns ao que realiza Pierre Menard, em um processo enfatizado pela ironia. Eis talvez o que podemos entender como um agente que contribui para a perpetuação do arquiteito, que é a obra de Miguel de Cervantes.

CAPÍTULO II

A TRANSTEXTUALIDADE EM MIGUEL DE CERVANTES

1. A transtextualidade em *Dom Quixote de la Mancha*: uma nova proposta de *inventio*

“Dom Quixote não é o homem da extravagância (...) Seu ser inteiro é só linguagem, texto, folhas impressas, história já transcrita. É feito de palavras entrecruzadas; é escrita errante no mundo em meio à semelhança das coisas.” (Michel Foucault, *As palavras e as coisas*)

O processo de composição de Miguel de Cervantes em *Dom Quixote* não é somente o texto literário, ou seja, não é apenas a narrativa das aventuras do Cavaleiro da Triste Figura. A obra é tramada por uma multiplicidade de vozes e gêneros textuais que integram as camadas mais profundas da narrativa¹⁰. Esse aspecto é relevante para pensarmos a engenhosidade da narrativa cervantina, que se mostra singular face aos modelos de produção de sua época.

Inserida no *topos* da Retórica, a produção literária de Cervantes adquire profundidade justamente pelo emprego do discurso no registro do *judiciário*¹¹. Com isso, Cervantes atribui legitimidade a seu propósito de ironizar as novelas de cavalaria, conferindo por isso mesmo importância ao saber argumentativo. Por ser um grande apreciador dos romances de cavalaria, Cervantes adquire a perspectiva de crítico e realiza novas propostas de composição do gênero. O vitupério realizado pelo autor advém justamente do seu vasto interesse nos romances de cavalaria. Nesse sentido, seu propósito atua como uma espécie de homenagem ao gênero.

Os argumentos convocados pelo autor, além de tentar convencer o leitor a ser cúmplice de seu propósito — “o orador, utilizando as premissas que servirão de fundamento à sua construção, conta com a adesão de seus ouvintes às proposições iniciais...” (PERELMAN &

¹⁰ A presença de várias narrativas em *Dom Quixote* caracteriza o conceito de *Mise en Abyme*. O termo francês *Mise en Abyme* (pode aparecer grafado também como *abîme*), significa “narrativa em abismo”, e foi utilizado pela primeira vez pelo escritor francês André Gide em *Journal*, no ano de 1891, para falar sobre as narrativas que contêm outra dentro dela, que por sua vez, é o resultado do reflexo da narrativa maior. Para iniciar as discussões e a definição do conceito, podemos pensar em sua etimologia, pela definição de *Abyme*, termo oriundo do latim *abyssus* e do grego antigo *abusos*, em que *Abyme* significa “sem fundo”.

¹¹ Definição do conceito segundo o *Dictionnaire de rhétorique*, de Georges Molinié: “*Le genre judiciaire est l'un des trois genres de l'éloquence. Il se définit par la matière du discours: il s'agit toujours de discuter sur le vrai ou le faux, contradictoirement. Le judiciaire correspond donc à plusieurs états de la cause. En littérature générale, on considérera que la thématique et le motif narratif du procès, constitutif aussi bien de certains contes folkloriques archétypiques, que de la plus ancienne production romanesque, comme des mises en œuvres les plus fortes, à l'époque moderne, de l'art baroque, reposent sur le genre judiciaire.*” (MOLINIÉ, 1992, p. 181).

TYTECA, 2002) —, igualmente confia em tal adesão visando proteger sua obra. É o que ocorre por ocasião da publicação do *Quixote* apócrifo de Avellaneda, conforme se verá mais adiante.

Os mecanismos de argumentação são marcantes na constituição do romance de Miguel de Cervantes, pois utiliza dos meios retóricos para a tarefa da argumentação, para defender sua obra e sua produção literária. A forma com que Cervantes realiza o seu propósito é inovadora, pois se vislumbra uma reformulação da *inventio*¹², graças à presença de mecanismos intertextuais e da pluralidade de discursos dentro da obra.

Além dos recursos retóricos, as teorias intertextuais mostram-se em *Dom Quixote* com ênfase principalmente na ironia. Esse aspecto aparece em seu primeiro contato com o leitor, quando se dirige a ele como um “desocupado”. A ironia é preservada em toda estrutura da obra como recurso fundamental de vitupério às novelas de cavalaria.

Por outro lado, as inúmeras referências às demais obras do gênero, principalmente *Amadís de Gaula*, atuam como fator para reforçar seu vitupério, além de destacar o propósito de inserir sua obra no cânone do gênero. O emprego de paratextos, especificamente os poemas que antecedem o prólogo com a atribuição da voz autoral às personagens canônicas do gênero, acentua a busca pelo reconhecimento de sua obra na e pela tradição. Por ser um apreciador do gênero, Cervantes certamente desejava que sua obra alcançasse esse patamar.

A paratextualidade pode ser pensada como uma forma de se adquirir um novo olhar sobre a figura de Dom Quixote: ela pode ser percebida com uma perspectiva heroica, em oposição à cômica. É exatamente a partir desse pressuposto que se pode remeter a Genette quanto à sua preocupação em manter o leitor atento à leitura dos paratextos e intertextos: todo esse aparato liminar permite que sejam obtidas novas formas de olhar o Cavaleiro da Triste Figura. Nesse sentido, *Dom Quixote* alcança uma leitura romântica.

O prólogo da primeira parte de *Dom Quixote* evidencia a proposta de Cervantes de reformulação dos textos preambulares e das novelas de cavalaria em sua totalidade. Em seu prólogo, Cervantes reformula o gênero e o conduz para o registro da ficção como mecanismo de legitimação e defesa de sua proposição, ao mesmo tempo em que emprega os recursos

¹² “L’invention est la première des cinq grandes *parties* de la rhétorique. Fondamentalement, c’est le choix de la matière à traiter dans le discours. Il s’agit toujours d’un mixte: d’une part, ce qui est directement commandé par le sujet de la *cause* (notamment dans le *genre judiciaire*), et qui concerne précisément les choses dont on va parler; d’autre part, l’ensemble des procédures logico-discursives qui moulent le développement du discours: c’est-à-dire les *lieux* les plus propres à orienter le mouvement argumentatif (ce qui inclut donc, dans le judiciaire, les *preuves*). L’invention n’est ainsi pas complètement à l’écart de la recherche des mots, même si celle-ci relève plus pleinement de l’*élucution*. La qualité majeure de l’invention est évidemment le jugement.” (MOLINIÉ, 1992, p. 179).

retóricos para conquistar a amabilidade e cumplicidade do leitor. A figura do “amigo” e a sua própria como personagem compõem uma trama ficcional que evidenciam seus pontos de vista:

A presença do “amigo” não se dá apenas no prólogo das *Novelas Exemplares*. Trata-se de recurso recorrente, como observou Jean Canavaggio, que surge quando Cervantes, usando a primeira pessoa num discurso supostamente referencial, multiplica as vozes, desdobrando-se em um “ele” que emite opiniões, confunde-se e se contrapõe à voz da primeira pessoa, fazendo com que o próprio autor se converta numa terceira pessoa, provocando afetos e opiniões divergentes. Como observou Canavaggio, esses discursos, em lugar de servirem de base documental para traçar algumas linhas mestras do pensamento de Cervantes, acabam sempre resultando num diálogo no qual, em meio ao discurso do autor, intervém uma “personagem” – um amigo, um leitor, um livreiro, um mancebo- que apresenta pontos de vista discrepantes ou, pelo menos, emite juízos que o autor provavelmente preferiria omitir, estejam eles voltados para os louvores ou para os vitupérios. (VIEIRA, 2012, p. 132).

A reformulação do gênero realizada por Cervantes graças aos recursos intertextuais constitui-se não somente em uma nova maneira de produzir literatura, mas também de questionar os moldes típicos das novelas de cavalaria. Mesmo que não apresentassem inovações em suas tramas, ainda era um gênero que estava em seu auge. Cervantes era grande leitor de novelas de cavalaria, o que possibilita propor a hipótese de que ele exerce sua função de leitor ativo para questionar a tarefa autoral e, por conseguinte, propor uma reformulação crítica dos modelos do gênero em sua época.

Publicado em 1605, o romance enuncia-se, como se sabe, como um intenso vitupério das novelas de cavalaria. A ironia¹³ é o principal *motus* utilizado para ressaltar seu propósito. Esse processo é construído principalmente a partir de *Amadís de Gaula*¹⁴, uma das maiores e mais célebres novelas de cavalaria da época. Cervantes serve-se do protagonista da obra como

¹³ A ironia é o elemento que fundamenta a crítica de Cervantes às novelas de cavalaria. Como procedimento literário no registro retórico, segundo o *Dictionnaire de rhétorique*, de Georges Molinié, a ironia é definida como: “L’ironie est une **figure** de type **macrostructural**, qui joue sur la caractérisation intensive de l’énoncé: comme chacun sait, on dit le contraire de ce que l’on veut faire entendre. Il importe de bien voir le caractère macrostructural de l’ironie: un discours ironique se développe parfois sur un ensemble de phrases parmi lesquelles il est difficile d’isoler formellement des termes spécifiquement porteurs de l’ironie (mais en cas d’**antiphrase** cela est possible); d’autre part, c’est tout l’entourage du passage qui concourt à le faire interpréter ironiquement, l’ironie pouvant toujours n’être point perçue. Ex.:

Quiconque succombe est coupable et sans mérite[...] Dramatiste juré, tout en regardant les Girondins comme de pauvres diables parce qu’ils sont vaincus, n’en tirez pas moins de leur mort un tableau fantastique: ce sont de beaux jeunes hommes marchant couronnés de fleurs au sacrifice[...] Lui, M. Thiers, grand seigneur de Renaissance, voyage en nouvel Atticus, achète des objets d’art et ressuscite la prodigalité de l’antique aristocratie: c’est une distingénero ction.

Ce qui caractérise cet extrait des Mémoires d’outre-tombe, c’est le ton général et son insertion dans une zone de pamphlet qui permet d’en interpréter toute la portée en négation de la valeur apparente de ses phrases, chacune pouvant recevoir d’autres formes matérielles d’expression (question esthétique mise à part) sans que disparaisse la figure globale d’ironie.” (MOLINIÉ, 1992, p.180).

¹⁴ *Amadís de Gaula* foi publicada em 1508 por Garci Rodríguez de Montalvo, cuja biografia pouco se sabe. A obra narra as aventuras vividas pelo jovem Amadís que, abandonado em seu nascimento, foi criado pelo cavaleiro Gandalés. O jovem parte para descobrir suas origens, vivendo inúmeras aventuras.

elemento de exaltação das qualidades de seu herói, Dom Quixote, ironizando a figura heroica e repleta de virtuosidades do jovem cavaleiro Amadís. Sua presença e as intensas referências a *Amadís de Gaula* ao longo de todo *Quixote* constituem um elemento intertextual utilizado sobretudo para fortalecer a sua ironia. Há, além disso, uma espécie de travestimento da novela de cavalaria, pois Cervantes introduz elementos satíricos, irônicos¹⁵ em contraposição ao que era típico para essa composição narrativa, formada por cavaleiros e heróis imponentes, dotados de qualidades virtuosas como a honra e a valentia.

Para destacar ainda o propósito de inovação na *inventio* de Cervantes, ele adota, a partir de *Amadís de Gaula*, um estilo de escrita singular para sua época, recorrendo aos jogos intertextuais, à multiplicidade de vozes narrativas e à composição de sua obra:

Cervantes decide continuar as aventuras do fidalgo manchego estruturando-as em quatro partes, ao estilo do *Amadís de Gaula*. As de Dom Quixote vão se sucedendo como nos livros de cavalaria, de maneira linear, o que provavelmente acabaria cansando o leitor: desgraças e perdas do protagonista provocariam, em um primeiro instante, o riso, quando não a gargalhada, mas sua repetição monótona poderia aborrecer. A variedade exigida pelas preceptivas da época não era obtida apenas por meio da diversidade de aventuras sucedidas a Dom Quixote: também era necessário utilizar algum procedimento distinto. Cervantes recorre então a dois recursos: a potencialização progressiva da personagem do escudeiro e a incorporação de novelas curtas. O primeiro- a participação cada vez maior de Sancho-permite configurar com mais riqueza a figura do lavrador e, conseqüentemente, a de Dom Quixote, cujo contato cotidiano com aquele acaba influenciando-o de maneira decisiva (Salvador de Madariaga cunhou, para esse processo mútuo de influência, os termos, bastante discutidos, de *quixotização* e *sanchificação*), e introduz os saborosos colóquios entre amo e escudeiro, tão ricos e variados. (REGUERA, 2006, p.21).

A proposta de Cervantes talvez convoque certa perspectiva que abarca uma instância abrangente: a possibilidade de pensar *Dom Quixote* como uma espécie de palimpsesto de *Amadís de Gaula*. Tal leitura é possível pelo fato de *Amadís de Gaula* ser uma obra com autoria obscura: suas origens remetem a Portugal com a gênese de três livros, mas a edição mais conhecida surge na Espanha, retrabalhada por Garci Rodriguez de Montalvo, que acrescentou mais dois livros. Assim, a obra nasce atravessando distintas culturas e épocas, o que a

¹⁵ Em seu artigo *Sátira e Retórica*, José Rodrigues Seabra Filho define a sátira como tipo de arte retórica desenvolvida quase de forma autêntica entre os antigos romanos, que é definida: “Como tipo de arte retórica e gênero literário a sátira, que se define de modo geral como peça em versos na qual se atacam os erros e vícios das pessoas, pode ser considerada em parte criação original romana. Apesar da proclamação orgulhosa de Quintiliano [*satira quidem tota mostra* (X, 1, 93)], essa originalidade não é total, pois a sátira romana se formou com a combinação de dois aspectos provenientes da literatura grega: a invectiva pessoal e a filosofia moral. A palavra *satira* (ou *satura*) provavelmente provenha da expressão *satura lanx* (prato ou travessa cheia de ingredientes ou de legumes ou ainda de frutas diversas); a partir daí vem o sentido de composição literária com mistura de tópicos. Mas a forma *satura* por si só pode ser também substantivação do feminino do adjetivo satur (saturado), ou ainda plural substantivado da forma neutra desse adjetivo. Lucílio (séc. II a.C.) é considerado o criador do gênero tal como este se fixou na literatura latina. (FILHO, 2015, p.57).

caracteriza como um amplo arquitexto. A multiplicidade de vozes que a compõe faz dela um exemplo do objeto literário, receptáculo de novas leituras, de (re) invenções e de novas significações.

A ausência da autoria é o principal fator para que *Amadís de Gaula* possa ser percebida como essa arqueologia de vozes. É como se os manuscritos fossem passados de mão em mão para que cada um pudesse de alguma forma contribuir com a sua gênese.

No caso do *Quixote*, pelo fato de a autoria apresentar-se com evidência por se tratar de um autor conhecido, que almeja alcançar reconhecimento no cânone literário, tal processo é impensável. A publicação do *Quixote* apócrifo de Avellaneda exemplifica que a obra de Cervantes não teria tal abertura, pois a voz autoral surge como um mecanismo de proteção à escritura que dela advém, o que legitima o *Quixote* de Cervantes como obra autêntica.

A consciência do peso da autoria no *Quixote* cervantino ocasiona na omissão da identidade autoral de Avellaneda, que emprega a ficcionalização de sua figura por meio da heteronímia como recurso para a construção da identidade autoral do *Quixote* apócrifo. Em outra perspectiva, é possível levantar a hipótese de que Avellaneda adentra no enigma da autoria proposto no *Quixote*. O *Quixote* de Avellaneda talvez não tenha sido escrito com a intenção de ser integrado ao cânone, mas de confrontar as críticas que Cervantes realiza aos seus contemporâneos quanto à prática autoral, tais como aparecem no prólogo do *Quixote*.

Cabe ressaltar que comparar *Amadís de Gaula* e *Dom Quixote* não é o objetivo do presente estudo. Porém, é importante considerar aspectos comuns entre as personagens para ser possível traçar alguns paralelos entre elas a fim de entender a amplitude das relações intertextuais movimentadas por Cervantes. Partindo das características do virtuoso cavaleiro Amadís de Gaula, Cervantes constrói a figura de seu herói, convocando o mote discursivo da paródia, ilustrada pela oposição de caracteres entre as personagens. São estes alguns aspectos da paródia, considerando o desdobramento que Genette propõe para o conceito a partir da *Poética* de Aristóteles — Genette propõe outras tipologias ao gênero, tais como o travestimento e pastiche. Segundo os termos de Maria Gloria Cusumano Mazzi, o teórico, ao mesmo tempo em que busca novas definições e usos da paródia, defende a ligação entre esta última e a intertextualidade:

A paródia já foi considerada um gênero menor, parasitária e derivativa (apenas uma imitação ridicularizadora), sobretudo pela estética romântica que, (...) crê no gênio criativo e na originalidade. Rediscutindo as definições mais comuns de paródia, Haroldo de Campos assinala que: ‘ela não deve ser necessariamente entendida no sentido de imitação burlesca, mas inclusive na sua acepção etimológica de canto paralelo’. (...) Popularmente associada à imitação burlesca, a paródia tem aparecido

com uma significação restrita e pejorativa. Frequentemente confundida com a sátira ou o pastiche, ela é considerada (...) um discurso parasita que não merece ser levado a sério. Daí a ideia de que a paródia é fruto de espíritos incapazes de criar por si próprios e, portanto, condenados a “imitar” as obras dos outros.

Em *Palimpsestes*, Genette já alerta para as variadas conotações que a palavra paródia assume ao longo do tempo, dizendo que ela pertence a [...] *ces mots si familiers, si faussement transparents, qu'on les emploie, pour théoriser à longueur de volumes ou de colloques, sans même songer à se demander de quoi l'on parle* (1982, p.11). (MAZZI,2011, pp. 27-8).

A paródia consiste, portanto, em uma prática hipertextual abrangente, não somente pelos elementos que geralmente a definem, mas igualmente pelas formas de travestimento que proporciona¹⁶, ampliando as relações intertextuais enunciadas por Genette. No caso de Cervantes, ao empregá-la em sua composição, tal feito dá-se através de uma cadeia de práticas intertextuais, com referências a várias obras e a diversos contextos históricos. Enfatiza-se e fortalece-se por isso mesmo o vitupério cervantino dos modelos de heróis tradicionais das novelas de cavalaria, em um jogo entre a dualidade realidade/ficção.

Nesse sentido, para que seja apreendida uma das principais bases da *inventio* cervantina, é possível pensar algumas características das personagens Amadís de Gaula e Dom Quixote. Vale observar como seus caracteres podem ser diversos. Amadís de Gaula é jovem cavaleiro de aproximadamente doze anos, herói valente, virtuoso e honrado; Dom Quixote é velho raquítico, nos entornos dos cinquenta anos, louco pela leitura excessiva das novelas de cavalaria e habitado por uma ridícula perspectiva heroica. Amadís é de linhagem real, além de ser cavaleiro andante; Dom Quixote é um *hidalgo*¹⁷ que, durante suas primeiras saídas, arma-se cavaleiro andante. As aventuras vividas por Amadís são de cunho fantasioso, enquanto que Dom Quixote vive-as sob uma perspectiva cômica. A partir dessa premissa, é possível realizar uma leitura mais atenta da obra, ampliando o repertório de experiências leitoras sugerido por Cervantes.

A intertextualidade em *Dom Quixote* permite enunciar outra hipótese: a interrogação sobre o cânone. Nesse sentido, ela pode ser entendida em dois aspectos: canônica e anticanônica¹⁸. Apesar de ser uma das obras mais canônicas da literatura universal, as

¹⁶ No capítulo *Quadro geral das práticas hipertextuais*, Genette aborda de forma mais ampla as transformações da paródia, esclarecendo a confusão que frequentemente ocorre com o gênero ao ser confundido com a sátira e o pastiche, por exemplo. (GENETTE,2010, pp. 38-44). Ao desdobrar a paródia, Genette propõe outras tipologias do gênero que não englobam somente o caráter satírico.

¹⁷ Hidalgo é um indivíduo pertencente à classe inferior da nobreza. No caso de Dom Quixote, a linhagem nobre é inexistente.

¹⁸ FARIA, Zênia de. Dom Quixote diante da questão do cânone. Disponível em: http://www.editorarealize.com.br/revistas/abralicinternacional/trabalhos/Completo_Comunicacao_oral_idinscrito_1142_16eea68123352644376ba433817b2ec8.pdf. Acesso em: 20/07/2018.

discussões enunciadas na obra cervantina permitem pensá-la como “anticanônica”, tendo em vista o propósito de Cervantes ao compô-la: um intenso vitupério ao gênero e novas propostas de reformulação que rompem as com tradições vigentes. O aspecto canônico conferido ao romance deve-se à atribuição de sua vasta fortuna crítica que a outorga como o primeiro romance moderno.

O romance, nesse sentido, adquire um duplo aspecto: sua canonicidade deve-se à importância que adquiriu ao longo da história graças à proposta de Cervantes. Seu vitupério às novelas de cavalaria e as novas reformulações que realiza no gênero no *Siglo de Oro* leva-o a uma anticanonicidade. Ressalta-se que o escritor espanhol trata de forma lúdica a questão do cânone, pois ao remeter-nos aos poemas que antecedem o prólogo da primeira parte do *Quixote*, observa-se as personagens canônicas das novelas de cavalaria enaltecendo seu herói. Ao atribuir-lhes voz para que possa glorificar a sua personagem, o cânone não é mais barreira para que tal feito seja impossível.

Dom Quixote pode ser definido como um *characterismus* distinto, singular, oposto aos seus predecessores: transpõe um mundo imaginário para a realidade e estabelece novos parâmetros de representação; suas aventuras trazem um aspecto cômico, contrárias às vividas pelos heróis virtuosos típicos do gênero, que comumente são batalhas que provam sua valentia e honra. Essa *kharakter* torna-o outro tipo, uma figura inventada por Cervantes para reformular a tradição das novelas de cavalaria.

2. Os caminhos paratextuais de Cervantes

As teorias transtextuais genettianas podem ser inegavelmente mobilizadas para a leitura dos textos preambulares de *Dom Quixote*. Os paratextos, por exemplo, empregam a intertextualidade em um âmbito que confere autoria às personagens canônicas das novelas de cavalaria. É modo, pois, de dar autoridade às aventuras engenhosas de Dom Quixote. Os paratextos cervantinos fornecem tanto pistas dos bastidores de gênese da obra quanto da relação de Cervantes com a classe abastada de sua época, classe essa que, de certa forma, contribuiu para a divulgação e disseminação de sua obra, tal como aparece na dedicatória ao Duque de Béjar.

Antes de enveredar pelos bosques da narrativa de Cervantes¹⁹, o leitor precisa caminhar por seus paratextos, *modus operandi* típico das obras seiscentistas, em cumprimento aos protocolos de época. O primeiro deles é um paratexto visual, a *portada*, atualmente conhecido como capa. Em seguida, a *tasa*, que traz informações sobre o valor final da obra que deve ser levado ao conhecimento do público; a *tasa* era estabelecida de acordo com o número de *pliegos*, a saber, a quantidade de folhas de papel utilizadas para fazer a dobra que resultava no livro. Seguem-se o *testimonio de las erratas*, ou a certificação de que o texto impresso se adequava às normas de publicação da época; o *privilegio real*, que é autorização para a publicação, escrita pelo rei; e *aprobación*²⁰, feita por autoridades civis ou eclesiásticas (em alguns casos, ambas), que autorizam a publicação da obra e sua circulação. Por fim, a dedicatória feita ao Duque de Béjar, que não foi escrita por Cervantes, mas pelo editor Francisco de Robles.

A paratextualidade das dedicatórias cervantinas pode ser também uma forma de aproximação entre leitor e autor. Ali se estabelece uma relação direcionada ao aspecto biográfico, com informações quiçá capazes de permitir uma espécie de rastreamento das relações sociais vividas por Cervantes. Esboça-se igualmente graças a esse aspecto biográfico sua posição de autor, do “corpo que escreve²¹”, e que alcança certo prestígio social oriundo do reconhecimento e do êxito da receptividade de sua obra. Essa abordagem de caráter biográfico pode ser levada em consideração também como uma forma de o leitor voltar sua atenção para outras pistas oferecidas pelos paratextos. O resultado poderia contribuir para um melhor entendimento do contexto vivido pelo autor e do que foi o *Siglo de Oro* espanhol, além de trazer a compreensão de estudos relacionados à receptividade da obra em sua época de produção:

¹⁹ Referência ao trabalho de Umberto Eco, *Seis passeios pelos bosques da ficção*, no qual o autor realiza de forma bem humorada a discussão sobre a tarefa de interpretar um texto, fruto de uma relação entre o que chama de leitor-modelo e autor-modelo. Nesse sentido, ao enfatizar o papel do leitor que interage de forma ativa com o texto narrativo, são estabelecidos alguns protocolos entre leitor e obra, resultando em um pacto ficcional que atribui o valor de verdade ao texto narrativo. O leitor realiza um verdadeiro pacto com a obra, entrando em seu bosque. O título da obra de Eco é uma referência ao conto de Jorge Luis Borges, *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941).

²⁰ Na primeira parte da obra, aparece a aprovação feita pelo historiador Antonio de Herrera. Porém, na primeira edição, não foi publicada. A intenção era a de que esse documento estivesse inserido entre a *tasa* e o *testimonio de erratas*. Segundo Francisco Rico, um dos teóricos mais importantes dos estudos da obra de Cervantes, esse texto foi descoberto em 2008 por Fernando Bouza no Arquivo Histórico Nacional, na Espanha.

²¹ Referência ao famoso trabalho de Roland Barthes, “A morte do autor”, (BARTHES, Roland. *A morte do autor*. In: *O Rumor da língua* São Paulo: Martins Fontes, 2012). Barthes inaugura o conceito de escritura, defendendo a autonomia do texto mediante ao distanciamento do autor. A escritura aparece como um espaço neutro, oblíquo, que promove o apagamento do autor.

Nesse sentido, ao promover uma cadeia de autorias em Dom Quixote, (a obra seria “mediada” por Miguel de Cervantes, através dos manuscritos que trazem a história de Dom Quixote escritos pelo historiador árabe Cide Hamete Benengeli, além da presença de um narrador que tem acesso a tais textos), Cervantes defende a autonomia da escritura e a sua perpetuação desvinculando-a do autor, rompendo com as tradições literárias da época.

Los paratextos constituyen lugares privilegiados donde rastrear las huellas dactilares del autor, el peso de su mano sobre la obra. En ellos ha de renunciar a la visión in progress del proyecto, cerrarlo definitivamente, para contemplar en la distancia lo hecho y condensar su significado, señalar líneas de lectura, ensalzar sus virtudes a tal vez criticar sus defectos y, lo que viene al caso nuestro, afrecérsela al destinatario. En una palabra, la preocupación del autor en los paratextos ya no es la 'aumentación del texto', sino la promoción del mismo; su relación agente hacia la escritura se vierte hacia afuera, hacia el canal de la comunicación, y ahí es donde comienza a requerir la presencia de un lector dispuesto a seguir sus pasos en la interpretación, pues al fin y al cabo el primer lector de la obra es él mismo. (MORÁN, 2001, p.258).

Entretanto, esse aspecto da paratextualidade ao biografismo não é o objetivo do presente estudo. A preocupação, aqui, é aquela de analisar tal ocorrência a partir de uma perspectiva que leve em consideração a escritura, o objeto literário e os processos de composição que o envolvem.

Os paratextos marcam uma fronteira entre o que se constitui ou não como texto. Em alguns casos, como em *Dom Quixote*, Cervantes parece ultrapassar essa fronteira, e os elementos paratextuais parecem igualmente se incorporar do texto:

Son especialmente interesantes en el relato de la historia del Ingenioso Hidalgo las complejas e imbricadas relaciones que se establecen entre texto y paratexto. [...] Si el umbral paratextual es una zona intermedia, fronteriza, entre lo que es texto y lo que no lo es, el autor transgrede continuamente esa frontera, transpasando el umbral en uno y otro sentido de modo que el relato integra, comentándolos y analizándolos, buena parte de los elementos paratextuales dando lugar a continuas interferencias entre texto narrativo y aparato protocolario." (GAGO, 1990, p.761).

A experiência leitora é determinante para os efeitos do exercício da transtextualidade. Essa é a preocupação de Genette — que o leitor esteja atento aos paratextos e possa distinguir esses elementos, além de identificar as fronteiras existentes entre texto e paratexto. Tal processo resulta igualmente na expansão do repertório de experiências do leitor. Por esse motivo, uma das maiores preocupações do teórico é a frequência com que os elementos paratextuais são ignorados. Assim, tais premissas fazem com que Genette dedique uma obra inteira a esses elementos, *Paratextos Editoriais*, paratextos que convidam o leitor a examinar com maior cautela o emprego de tais elementos que, frequentemente, podem passar despercebidos.

No entanto, Roger Chartier discute que vários problemas que envolvem os textos preliminares do *Quixote* aparecem em algumas edições ou traduções. Em certos casos, tais textos podem ser selecionados, e as interferências de um editor nesses textos podem comprometer o conhecimento que o leitor poderia adquirir, o que coloca em risco os efeitos propostos pela intertextualidade:

O tratamento do material preliminar da Parte I de *Dom Quixote* (que ainda não tinha esse nome), impresso perto do fim de 1604 e publicado com a data de 1605, ilustra os infelizes efeitos da seleção entre as várias peças que o compõem. As traduções francesas da obra, por exemplo, mantêm apenas as partes que podem ser atribuídas ao autor da história de Dom Quixote e rejeitam todas as outras. A seleção mais severa é a da tradução de Louis Viardot, que foi usada como base para a edição de Garnier-Flammarion: inclui apenas o famoso prólogo na forma de um prólogo sobre a fatuidade dos prólogos. A edição em tradução de Aline Schulman é mais generosa, dado que inclui a dedicatória ao duque de Béjar, o prólogo (aqui intitulado “*Au lecteur*”) e os dez poemas burlescos endereçados, como no texto em espanhol, “*Au livre de Don Quichotte de la Manche*”. A edição sob direção de Jean Canavaggio para a Bibliothèque de la Pléiade usa a mesma fórmula: dedicatória, prólogo, poemas preliminares. Nenhuma dessas edições recentes traz uma reprodução da folha de rosto, uma tradução da *tasa*, do *testimonio de errata* ou da *licencia y facultad y privilegio* do rei. Poder-se-ia dizer que esses documentos são de capital importância para uma compreensão do texto, como o primeiro peritexto o sugere ao *desocupado leitor* a quem o prólogo é endereçado. (CHARTIER, 2014, p. 241).

Essa problemática pode ser entendida como um grande embate frente às teorias intertextuais. Por mais que a obra possa manter-se aberta para as mais diversas formas de (re)significações e de (re)leituras, a ausência da paratextualidade por meio das interferências de editores e de tradutores podem agravar a despreocupação leitora com relação aos paratextos. Nesse sentido, parece existir a necessidade de suprimir tais elementos, pois a ênfase estaria exclusivamente direcionada à estrutura da obra sem paratextos que pudessem cansar o leitor. No entanto, reside nesse procedimento um grande dilema, que é a preocupação de Genette: além de privar o leitor de vivenciar as experiências proporcionadas pela intertextualidade, reforça-se a necessidade de descartar os paratextos por não apresentarem relevância e comprometem as práticas leitoras, além de evitar que o leitor tenha conhecimento do *modus operandi* da elaboração das obras do *Siglo de Oro* espanhol.

Essa problemática permite entender como a inserção desse recurso influencia seu estudo sobre a materialidade de uma obra e as interferências de produção: graças aos paratextos inseridos em diversas edições do texto de Cervantes por editores e tradutores, e o leitor talvez possa igualmente compreender o contexto de produção entorno do *Quixote*. Nesse sentido, ao inserir paratextos adicionais, póstumos, a obra talvez adquira uma amplitude que fomenta um conhecimento maior da narrativa e de todo o seu contexto. Os paratextos adquirem, então, função pedagógica²².

²² Com a principal função de persuasão, a Retórica possui três momentos: *Docere*, que constitui no emprego da razão para a construção do argumento, é a instrução; *Movere*, faz uso de apelos sentimentais para convencer o interlocutor por meio da paixão e da emoção; *Delectare*, constitui-se o aspecto agradável ao interlocutor, com o propósito de convencê-lo a aderir aos argumentos apresentados.

3. O mosaico de discursos no prólogo de *Dom Quixote*

‘Desocupado leitor’ ... A ironia de Cervantes já aparece fortemente marcada na primeira frase de seu prólogo, endereçado diretamente ao leitor. Mesmo nesse contexto, o autor ainda oferece ao leitor o deleite (*delectare*) proporcionado pela obra. Cervantes enfatiza o desejo de produzir algo novo e de romper com as tradições de escrita vigentes na época que, pelo exercício de intertextualidade, geralmente expõem a figura autoral como sujeito sapiente — os autores transmitiam essa imagem ao destacar a influência dos clássicos em suas produções, ao adotar referências a filósofos como, por exemplo, Platão e Aristóteles, perspectiva igualmente ironizada no prólogo. Além disso, esse procedimento era tipicamente adotado com a finalidade de integração à nobreza da época. Entretanto, Cervantes torna-se uma exceção se comparado a seus contemporâneos, pois “certos textos parecem romper periodicamente na história literária com o monolitismo do sentido e da escrita, habitados como estão pela pregnância cultural dos textos anteriores.” (JENNY, 1979, p.7).

O prólogo do *Quixote* pode ser pensado como um antiprólogo, avesso que é aos demais em sua oposição ao cânone, como visto anteriormente. Mesmo que Cervantes não tenha deixado texto teórico algum sobre sua obra ou demais textos do gênero, sua proposta de reformulação da *inventio* e a apropriação da ficção como modo de discutir os pressupostos de inovação de um gênero, parece torna-lo um teórico da literatura.

Em seu prólogo, Cervantes recorre ao *topos* da amabilidade com o leitor; a forma com que se dirige a ele sofre algumas alterações ao longo do texto: do inicial e irônico “desocupado leitor”, passa ao “leitor suave”, “leitor amigo”, “leitor caríssimo”, a quem pede empatia para sua personagem. Nesse sentido, o autor parece solicitar do leitor uma espécie de cumplicidade, buscando seu apoio e sua concordância, para fortalecer sua crítica.

Cabe ressaltar que a composição do prólogo rompe com as expectativas do leitor, que vislumbra uma trama ficcional que, ao mesmo tempo em que narra o encontro do autor com um “amigo” que o auxilia na escrita de seu texto, expõe também o pensamento de Cervantes sobre as novelas de cavalaria de seu tempo, sobre seus contemporâneos (contra os quais profere intensos vitupérios) e sobre sua proposta de inovação do gênero. Todo esse conjunto de discussões compõe-se graças a um desdobramento de vozes:

Por outro lado, no prólogo da primeira parte do *Quixote* está implícita uma quebra de expectativa por parte do leitor, que espera, no momento da apresentação da obra, um texto de caráter informativo, alguma nota acerca da leitura que o aguarda, e no entanto se depara com uma narrativa- a visita do amigo ao autor da obra-, como se, para a abordagem de questões relacionadas com a composição, fosse imprescindível a

invenção de uma história. Diante da representação de sua modéstia e ao mesmo tempo de sua paralisia, o recurso que o autor encontra para a compensação dessa pseudofragilidade é o desdobramento da voz, introduzindo assim o amigo que não tem nome, nem história e que conhece como poucos as técnicas específicas para a fabricação de uma imagem de autoridade. Com certa dose de insolência audaciosa, o amigo vai indicando como deve ser um prólogo, ao mesmo tempo em que o constrói. (VIEIRA, 2001, pp. 137-8).

Com a voz autoral sobrepõem outras vozes, em um jogo que repensa a noção de autoria. Além disso, a problemática da tarefa autoral aparece em todo o romance. O prólogo cervantino é composto de um discurso de caráter irônico e de fortes censuras, e, por isso mesmo, propõe uma inovação na própria composição do gênero, a que se poderia chamar de “prólogo ficcional”: o autor inventa uma narrativa em que ele mesmo se torna personagem que interage com um “amigo” que o ajuda na composição do prólogo de *Dom Quixote*. Essa pequena trama ficcional recorre à *excusatio propter infirmitatem*, a fim de conquistar a empatia do leitor. Além disso, graças à *captatio benevolentiae*, apresenta o propósito de manter o leitor interessado em prosseguir a leitura de sua obra.

A própria gênese do gênero prólogo certa liberdade autoral, se pensar em questões como a autonomia da escritura. No caso de Cervantes, o manuseio do objeto dá-se em caráter que transcende os próprios limites impostos pelo texto. O prólogo ganha, assim, nova fisionomia e revela-se mais especificamente ficcional:

Los paratextos autoriales añaden una retórica específica de mayor interés y tienen un carácter literaturizante. El prólogo, por ejemplo, metatextual por definición (discurso sobre discurso) tiene, además, su autonomía y se puede leer como tal. Admite la transgresión de los modelos, incluye elementos de intertextualidad y transtextualidad y establece un diálogo explícito entre el autor y el lector, considerado, este último, como reescritor de la obra. En el Siglo de Oro, un libro podía tener casi veinte paratextos: de las portadas, tasas, aprobaciones, privilegios reales hasta las dedicatorias y prólogos. Del conjunto de textos que abren las obras de Cervantes, los paratextos autoriales, específicamente los prólogos, constituyen discursos en varios claves, que, a base de estrategias narrativas típicas del creador de la novela moderna, perfilan un personaje autodiegético, detrás del cual hay una triple conexión: entre el autor y su obra, entre el autor y lector, entre el autor y su vida, su pensamiento. (CONSTANTINESCU, 2007).

Graças a esse novo *modus operandi* na composição de seu prólogo, Cervantes abandona a possibilidade de conhecê-lo como figura humana, autor “real”. Graças a esses mecanismos ficcionais, Cervantes assume a voz autoral ao inventar uma narrativa no interior de um prólogo que põe em evidência o *topos* da falsa modéstia. A inserção da figura do “amigo”, relevante personagem dessa pequena trama inserida no prólogo, destaca ainda mais seu papel ficcional de autor-personagem que interage igualmente nesse universo. Por conseguinte, o autor

abandona qualquer possibilidade de ser visto fora do ambiente ficcional — mesmo que, discretamente, Cervantes relate a prisão a fim de se referir brevemente à concepção de sua obra e não à sua redação²³—:

El Cervantes de carne y hueso [...] nos es inasequible por definición, es una sombra que no podemos alcanzar. [...] es más bien establecido como tal por la mirada del lector y que se deja entrever en los momentos dispersos de un autobiografismo episódico. (Canavaggio, apud Constantinescu, 2007).

Os mecanismos de composição do prólogo de *Dom Quixote* apresentam uma multiplicidade de elementos que transcendem a tipologia prevista para o gênero. De imediato, importa observar a ironia de Miguel de Cervantes com relação ao leitor: ele estaria desperdiçando seu tempo em se dedicar à leitura inútil de mais uma novela de cavalaria; mesmo que a sua obra não seja mais uma. Solicita, entretanto, a atenção do leitor, recorrendo à *excusatio propter infirmitatem*: recorre ao *topos* a partir de uma breve história sobre as ideias de um suposto amigo que o teria auxiliado a escrever o prólogo do *Quixote*. Nesse sentido, nota-se que o prólogo ganha caráter ficcional, narrativa dentro da narrativa, com um Cervantes-personagem a movimentar de forma lúdica a linguagem e seus limites. No interior mesmo desse processo, são ironizados os modos escriturais da época. A proposta ficcional inovadora depreende-se do diálogo sobre os modelos típicos com o suposto amigo:

— *Porque ¿cómo queréis vos que no me tenga confuso el qué dirá el antiguo legislador que llaman vulgo cuando vea que, al cabo de tantos años como ha que duermo en el silencio del olvido, salgo ahora, con todos mis años a cuestas, con una leyenda seca como un esparto, ajena de invención, menguada de estilo, pobre de conceptos y falta de toda erudición y doctrina, sin acotaciones en las márgenes y sin anotaciones en el fin del libro, como veo que están otros libros, aunque sean fabulosos y profanos, tan llenos de sentencias de Aristóteles, de Platón y de toda la caterva de filósofos, que admiran a los leyentes y tienen a sus autores por hombres leídos, eruditos y elocuentes? Pues ¿qué, cuando citan la Divina Escritura? No dirán sino que son unos santos Tomases y otros doctores de la Iglesia, guardando en esto un decoro tan ingenioso, que en un renglón han pintado un enamorado distraído y en otro hacen un sermoncico cristiano, que es un contento y un regalo oírle o leelle. De todo esto ha de carecer mi libro, porque ni tengo qué acotar en el margen, ni qué anotar en el fin, ni menos sé qué autores sigo en él, para ponerlos al principio, como hacen todos, por las letras del abecé, comenzando en Aristóteles y acabando en Xenofonte y en Zoilo o Zeuxis, aunque fue maldiciente el uno y pintor el otro. También ha de carecer mi libro de sonetos al principio, a lo menos de sonetos cuyos autores sean duques, marqueses, condes, obispos, damas o poetas celeberrimos; aunque si yo los pidiese a dos o tres oficiales amigos, yo sé que me los darían, y tales, que no les igualasen los de aquellos que tienen más nombre en nuestra España. En fin, señor y amigo mío-proseguí-, yo determino que el señor Don Quijote se quede sepultado en sus archivos en la Mancha, hasta que el cielo depare quien le adorne de tantas cosas como le faltan, porque yo me hallo incapaz de remediarlas, por mi insuficiencia y pocas letras, y porque naturalmente soy poltrón y perezoso de andarme buscando*

²³ Em nota explicativa da edição da obra por Francisco Rico: “Cervantes, que estuvo preso en 1592 y en 1597, no se refiere a la redacción, sino a la concepción de su libro.”

autores que digan lo que yo me sé decir sin ellos. De aquí nace la suspensión y elevamiento, amigo, en que me hallastes, bastante causa para ponerme en ella la que de mí habéis oído. (DQ, I, p.9).

Para fundamentar e reforçar a sua ironia, Cervantes busca na referência aos autores antigos — Platão, Ovídio, Aristóteles, Xenofontes, dentre outros, em um evidente emprego do retórico argumento de autoridade. Além disso, possibilita a gênese de um jogo textual entre a autoridade atribuída aos autores antigos e a “insuficiência” textual assumida pela voz prologal. Nesse sentido, Cervantes demonstra respeito aos clássicos e reconhece a sua autoridade. Mesmo que possua uma genialidade ao produzir literatura, sua perspectiva em relação a tais autores é de benevolência.

O mesmo processo é mobilizado por Jorge Luis Borges ao buscar no próprio Cervantes elementos que legitimem a tarefa inusitada de Pierre Menard — conforme se observará em outro momento de nosso trabalho. Assim, Borges e Cervantes assemelham-se no exercício da transtextualidade: buscam elementos que legitimem sua proposta de inovação no âmbito de sua produção literária, com o intuito de romper, entre outros cânones, com a noção de autoria.

Por outro lado, mesmo que Cervantes adote em alguns momentos uma perspectiva irônica diante do leitor, o propósito que ganha destaque é justamente o *delectare* e o anseio de agradar o leitor. O autor almeja conduzi-lo como cúmplice em seu propósito. Para isso, preocupa-se em agradar todos os tipos de leitor ao desenvolver a trama ficcional em seu prólogo, no qual se autoficcionaliza com a figura de um “amigo”:

Em outros termos, a fala do amigo presente no prólogo, além de explicitar a ideia de que se tratava de uma obra cômica, chama a atenção também para o fato de que, nos dois extremos, a obra deveria agradar tanto ao leitor discreto como ao leitor vulgar: termos que possuíam conotações particulares nos tempos de Cervantes. Essa relativa segmentação do público em dois grupos era bastante frequente entre os escritores dos séculos XVI e XVII, ainda que os sentidos atribuídos às duas categorias carecessem de certa precisão. (VIEIRA, p. 139, 2001).

Dessa forma, enfatiza-se o desejo de Cervantes de ampliar o alcance de sua obra e atingir tipos distintos de leitores da época: o leitor discreto, caracterizado por ser culto, apreciador da literatura e das artes, com grande senso crítico e capacidade de discernimento, enquanto que o leitor vulgar não possuía um olhar atento para tais produções artísticas e direcionava-se para a trama sem considerar os elementos estéticos e os mecanismos de composição das obras.

Em todo o romance, a tarefa leitora aparece em evidência. No prólogo em particular, Cervantes ressalta sua preocupação com o leitor e sua inserção em sua obra. A depender do tipo de leitor que irá percorrê-la, o discreto ou o vulgar, ele deverá encontrar ali o *delectare* e

adentrar às aventuras vividas por Dom Quixote, seja para percebê-lo como herói ou como figura cômica:

Pelo que diz o prólogo do *Quixote*, cada uma das espécies de leitores terá seu lugar garantido na obra, de maneira que ela possa agradar tanto o mais refinado e preocupado com a construção engenhosa como o que se limita ao aspecto puramente anedótico da narração. Em rigor crítico, o propósito de atingir leitores tão diversos subordina-se ao princípio da composição segundo o qual a naturalidade do estilo deveria ser privilegiada em detrimento da afetação. Naturalidade que evidentemente não correspondia à ideia de uma escrita espontânea, e sim a de uma escrita que incorporasse elementos da fala como resultado da criteriosa elaboração do estilo. (VIEIRA, 2001, p. 140).

A perspectiva adquirida por Cervantes graças ao *topos* da *excusatio propter infirmitatem* também é empregada para mostrar ao leitor que se é diferente de seus contemporâneos, cujo movimento era aquele de provar sapiência. Cervantes os ironiza duramente nesse aspecto ao observar que esses autores nem ao menos saberiam quem citariam, fazendo-o apenas para se apresentarem em um grau elevado de intelecto. Sua amabilidade com o leitor não permite que se posicione em um patamar superior a ele. Nesse sentido, os ataques de Cervantes são direcionados principalmente a seu maior desafeto, Lope de Vega:

— Porque ¿ cómo queréis vos que no me tenga confuso el qué dirá el antiguo legislador que llaman vulgo cuando vea qué, al cabo de tantos años como ha que duermo en el silencio del olvido, salgo ahora, con todos mis años auestas, con una leyenda seca como un esparto, ajena de invención, menguada de estilo, pobre de conceptos y falta de toda erudición y doctrina, sin acotaciones en las márgenes y sin anotaciones en el fin del libro, como veo que están otros libros, aunque sean fabulosos y profanos, tan llenos de sentencias de Aristóteles, de Platón y de toda la caterva de filósofos, que admiran a los leyentes y tienen a sus autores por hombres leídos, eruditos y elocuentes? (DQ, I, p. 8).

A proposta de inovação de Cervantes não se refere somente à organização da obra em sua completude, composta por inúmeros elementos intertextuais, mas igualmente à composição de seu prólogo como gênero múltiplo, isto é, um prólogo ficcional. O resultado é uma espécie de revisão das questões de autoria. O que se inauguraria seria, então, a autonomia da própria escritura:

En las obras de Cervantes, o por mejor decir, en algunas de sus intervenciones directas en ellas, en el ejercicio de sus funciones de autor, se puede apreciar la consolidación, si no inclusive el nacimiento, de una nueva mentalidad autorial. En las dedicatorias y en los prólogos a sus obras, Cervantes parece evolucionar desde una posición deudora de un plantenamiento clásico, en lo referente a su relación con la obra y su canal de difusión, a una posición innovadora que abandona la idea de la fama por medio de la opinión y del mecenas como protector social del autor, y se afirma en sus responsabilidades personales para con el arte en general y el texto en

particular, sin olvidar el canal de emisión, con un criterio muy cercano a lo que modernamente llamaríamos 'conciencia de autor'. (MORÁN, 2001, p. 258).

Com a ausência do papel do autor em seu prólogo, Cervantes destaca a autonomia da escritura, abrindo um espaço para a constituição de sua ironia. O texto ganha outros atributos, e as convenções do gênero são postas de lado:

Compreende-se o Prólogo como o espaço da crise ou da crítica. O que mais tarde vem a ser percebido por Roland Barthes como o espaço da escritura, aquilo se inicia no espaço vazio da ausência, na escolha que se faz da leitura e escrita de outros, que não explica, não compensa, não sublima, não lê e representa simplesmente o texto que comenta, mas o reescreve e o reapresenta, texto escriptível. (SILVA, 2011, p. 125)

O aspecto da transcendência da prática intertextual atinge instâncias maiores no âmbito da invenção literária. Tal fato aparece no prólogo no que se refere ao que o autor atribui a outras personagens famosas das novelas de cavalaria, em um processo de reapropriação textual como discutido por Compagnon em *O Trabalho da Citação* (2007). Elas falam, exaltando-o, exatamente do protagonista cervantino. Esse *motus* se dá através dos poemas que fazem parte do prólogo, de autoria dessas personagens que integram outras obras, principalmente *Amadís de Gaula*. Vale, aliás, observar que seu Amadís, também escreve um poema dedicado a Dom Quixote. Permita-se aqui esboçar um quadro da disposição dos poemas²⁴ presentes no prólogo:

1. *Al libro de Don Quijote de la Mancha, Urganda, la desconocida*: poema escrito por Urganda, feiticeira protetora de Amadís de Gaula, cujo nome “la desconocida” lhe é concedido por adquirir diferentes formas. Dedica seu poema ao livro *Don Quijote de la Mancha*, exaltando suas virtudes;
2. *Amadís de Gaula, a Don Quijote de la Mancha*: soneto escrito pela célebre personagem das novelas de cavalaria, Amadís de Gaula que, ao exaltar as aventuras de Don Quijote, observa que suas dificuldades provaram sua valentia, honra e virtudes heroicas.
3. *Don Belianís de Grecia, a Don Quijote de la Mancha*: Don Belianís é o protagonista da obra *Historia de Belianís de Grecia*, dividida em quatro partes, escrita por Jerónimo Fernández, publicada entre 1547 e 1579. A obra é uma das preferidas de Dom Quixote, presente em sua biblioteca. Belianís dedica-lhe um soneto, exaltando suas qualidades heroicas, curvando-se diante de suas proezas.

²⁴ Convém assinalar que os autores desses poemas são compostos por instâncias ficcionais, cuja gênese são o papel e o tinteiro. Nesse sentido, a categoria de autor é reformulada.

4. *La Señora Oriana a Dulcinea del Toboso*: Oriana é a amada de Amadís de Gaula. Dedica um soneto à Dulcinea del Toboso, a amada imaginária de Dom Quixote.
5. *Gandalín, escudero de Amadís de Gaula, a Sancho Panza, escudero de Don Quijote*: o escudeiro de Amadís de Gaula, Gandalín, dedica um soneto ao escudeiro de Dom Quixote, Sancho Pança, exaltando sua simplicidade e sua humildade, características consideradas virtuosas.
6. *Del donoso, poeta entreverado, a Sancho Panza y Rocinante*: talvez o poeta referido seja Gabriel Lobo Lasso de la Vega, que supostamente poderia ter colaborado com a composição dos poemas do prólogo²⁵. Dedica um poema a Sancho Pança e ao cavalo de Dom Quixote, Rocinante.
7. *Orlando Furioso a Don Quijote de la Mancha*: é um poema épico escrito por Ludovico Ariosto em 1516. Compara sua valentia a de Dom Quixote no soneto dedicado à protagonista de Cervantes.²⁶
8. *El caballero del Febo a Don Quijote de la Mancha*: O “Caballero del Febo” é a protagonista da obra *Espejo de príncipes y caballeros*, escrita em 1555 por Diego Ortúñez de Calahorra — seu soneto exalta Dom Quixote.
9. *De Solisdán, a Don Quijote de la Mancha*: “Personagem desconhecida”²⁷ que dedica um soneto exaltando Dom Quixote.
10. *Diálogo entre Babieca y Rocinante*: Babieca é o cavalo lendário presente na obra *Cantar de Mío Cid*, composição anônima, publicada pela primeira vez por volta do ano 1200. Esse soneto traz um curioso diálogo entre Babieca e Rocinante.²⁸

A engenhosidade de Cervantes ao empregar essa paratextualidade permite pensá-lo nos âmbitos de leitor e autor, o que demonstra seu profundo conhecimento dos livros. Além disso,

²⁵ RICO, Francisco, p. 21. (nota)

²⁶ Aspecto comum entre Cervantes e Borges é a apreciação da obra do poeta e dramaturgo Ludovico Giovanni Ariosto (1474-1533). Tal fato deve-se à gênese da principal obra do escritor, *Orlando Furioso*. Nota-se que a concepção da obra fundamente-se em um intenso exercício intertextual que promove a autonomia da escritura e o rompimento de tradições: “O texto recolhe, adapta, ironiza, reescreve inúmeras e heterogêneas tradições precedentes. Esse processo de apropriação do patrimônio literário e cultural torna-o uma antecipação da estética de Borges. De fato, este vê no escritor italiano uma figura central da literatura feita de literatura, da literatura concebida como intertextualidade e criação coletiva.” (Schwartz, 2017, p.67).

²⁷ “Personaje desconocido, ya su nombre se deba a una errata o a confusión de Cervantes, ya se trate de un pseudónimo o anagrama.” (RICO, 2009, p. 23).

²⁸ Podemos perceber mais uma vez o jogo intertextual de Cervantes quanto ao gênero, pois o poema recupera a tradição da fábula.

é possível conhecê-lo como poeta²⁹. A produção poética de Cervantes constantemente foi assimilada em um aspecto depreciativo especialmente entre os contemporâneos do escritor espanhol, pois sua produção romanesca e o êxito adquirido especialmente em *Dom Quixote* podem ter ofuscado a atenção para a sua poesia, pois

a fama de ser o criador do primeiro romance moderno acaba comprometendo o olhar da crítica em relação às demais produções artísticas de Miguel de Cervantes, originando certa depreciação de sua obra tanto dramática quanto poética. [...] Lope de Vega escreve, em 1604, seu parecer acerca da postura de Miguel de Cervantes como poeta: “*De poetas, no digo: buen siglo es éste. Muchos están en cierne para el año que viene, pero ninguno hay tan malo como Cervantes.*” (Grifo nosso) (MIGLIARI, 2011, pp. 18-9).

O emprego de personagens “alheias” realizado pelo autor parece distanciar a voz autoral da escrita e de suas personagens. A autonomia conferida à escritura permite que personagens ganhem novas falas, novas funções. Tal configuração pode ser exemplificada com a nova posição assumida por Amadís de Gaula: de protagonista de novelas de cavalaria, ele passa a autor de poemas dedicados a Dom Quixote e coadjuvante das aventuras cavaleirescas; em meio às façanhas heroicas deste último — que teria vivido as mais incríveis aventuras, cuja magnitude não se compararia àquelas experimentadas por Amadís. Sancho Pança, Rocinante e Dulcineia ganham igualmente dedicatórias em poemas de autoria de personagens canônicas de novelas de cavalaria, que reconhecem e exaltam as personagens cervantinas. Esse exercício transtextual confere a *Dom Quixote* seu ingresso no universo canônico das novelas de cavalaria, exaltado que é pelos heróis que já a compõem. Eis porque a relação entre a obra cervantina e as demais ganha laços mais estreitos.

²⁹ Giselle Cristina Gonçalves Migliari, em sua dissertação de mestrado *Dom Quixote: poesia, crítica e tradução. Estudo dos versos preliminares de Dom Quixote e proposta de tradução*, realiza um estudo sobre a composição poética de Miguel de Cervantes presente no romance *Dom Quixote*, os poemas preliminares que antecedem o prólogo. Atenta à essa paratextualidade, a pesquisadora efetua um percurso histórico sobre a fortuna crítica construída acerca da composição poética do escritor espanhol: entre os contemporâneos de Cervantes, a apreensão típica foi depreciativa. Ao longo da história, sua perspectiva como poeta começa a ganhar destaque. Ainda, sua dissertação traz uma proposta de tradução de tais versos, além de contribuir para os estudos da poesia cervantina. Conforme destacado no presente estudo, Migliari enfatiza a intertextualidade como princípio fundamental para a composição cervantina dos poemas preliminares de *Dom Quixote*, pois Cervantes atribui a voz autoral às personagens ficcionais, canônicas das novelas de cavalaria, que elevam a engenhosidade de Dom Quixote: “Todas as personagens manifestas nos poemas burlescos do *Quixote* são grandes símbolos da literatura cavaleiresca, reconhecidas como tais devido à popularidade dos livros. Sendo assim, são os ícones da cavalaria andante os que elevam as façanhas de Dom Quixote e seu escudeiro, ocupando uma posição de inferioridade perante as personalidades ficcionais de Cervantes e enaltecendo a postura do cavaleiro de ‘La Mancha’. Cervantes não dialoga com personagens de pouca importância, mas sim com o cânone da literatura de cavalaria.” (MIGLIARI, 2011, pp 57-8). Cervantes emprega o cânone para enaltecer as façanhas de seu herói e atribuir-lhe um pertencimento ao cânone das novelas de cavalaria. Ao empregar personagens que seriam consideradas superiores ao Quixote, estabelece-se uma posição de submissão destas frente à grandeza das façanhas do engenhoso fidalgo, conforme posto por Migliari.

Com a presença de poemas no interior de seu prólogo — assim como em algumas passagens da obra — Cervantes ganha uma nova fisionomia: aquela de poeta. Esse fator contribui para a manutenção da pluralidade de vozes narrativas dentro do prólogo, enriquecido que é pelo discurso poético.

Contrariando vez mais os costumes de sua época, Cervantes insere os sonetos de sua autoria após o prólogo — segundo a tradição, versos devem estar locados no início do texto. Em alguns poemas, são suprimidas as últimas sílabas dos versos, o que caracterizaria um modo de escrita da poesia cômica.

Assim, graças à polifonia de vozes e aos modos composicionais, Cervantes fortalece seu propósito de crítico e de homem das Letras. Assim, propõem novos modos discursivos que inauguram outras regras poético-retóricas. Sua produção letrada é uma e, ao mesmo tempo, várias; sua escrita fundamenta-se na autonomia e na perpetuação do objeto literário, propondo uma novidade retórica no interior da própria *Retórica*, remodelando os parâmetros literários de uma época.

4. O prólogo da Segunda Parte do *Quixote*: interferências do *Quixote* apócrifo no jogo cervantino intertextual

De forma distinta de seu primeiro prólogo, percebe-se na segunda parte do *Quixote* uma mudança na perspectiva de Miguel de Cervantes: altamente desapontado com a publicação apócrifa da continuação das aventuras de seu herói, abandona o modelo anterior de seu prólogo. O autor não mais se transfigura em personagem. Adota a posição, agora, de um “autor real”; seu prólogo é peça para defender a si mesmo e à sua obra, registro agora do discurso *judiciário*, uma vez que as circunstâncias de produção não são as mesmas:

Otro carácter tiene, otros recursos utiliza Cervantes en el Prólogo a la segunda parte del Quijote porque ya su objetivo no es de hacerse conocido sino de defenderse de las críticas recibidas por sus “Novelas ejemplares” y, sobre todo, de las injurias de Avellaneda. En el cenit de su vida, cansado de toda la inclemencia de su existencia, Cervantes responde con elegante amargura. (CONSTANTINESCU, 2007).

Em 1614, publica-se o apócrifo do *Quixote* por Alonso Fernández de Avellaneda — pseudônimo de um autor cuja identidade é desconhecida — sob o título *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha, que contiene su tercera salida y es la quinta parte de sus aventuras*. A continuação das aventuras do Cavaleiro da Triste Figura era bastante

aguardada e grandes expectativas cercavam a publicação da obra. Entretanto, Cervantes estava naquele momento envolvido na conclusão das *Novelas Ejemplares*.

Assim como o prólogo anterior, há aqui presença de vários paratextos: o escudo, que constitui a capa da obra, com as dedicatórias e privilégios, mais extensos do que da primeira parte. O que quer dizer que há *tasa*, *fe de erratas* e três *aprobaciones* feitas pelo conselho de Castilla e pelas autoridades eclesiásticas da época que foram omitidas da primeira edição devido a algum fator accidental. Possivelmente, na primeira edição, essas *aprobaciones* desapareceram. Por fim, o *privilegio*. A fechar o repertório paratextual, a dedicatória ao Conde de Lemos, homem letrado envolvido nas manifestações literárias do *Siglo de Oro* e uma das figuras mais influentes dentro desse contexto.

Após percorrer uma parte dos caminhos intertextuais cervantinos, aparece o prólogo. Seu título: *Prólogo al lector*. Cervantes não se dirige mais ao leitor como a figura de um desocupado. Doravante, a *excusatio propter infirmitatem* enuncia-se logo à entrada, pois Cervantes solicita do “leitor ilustre” que este confira veracidade ao texto que ora lhe é apresentado, pois se trata da verdadeira narrativa das aventuras de Dom Quixote. A publicação apócrifa de sua personagem destaca o desejo do autor de conquistar a empatia do seu leitor ao adotar a modéstia desde o início do texto; valoriza-o para dar-lhe, de fato, o conteúdo verídico das façanhas de Quixote, com a ênfase na *captatio benevolentiae*. Nesse contexto, com um prólogo direcionado principalmente a Avellaneda, o leitor de Cervantes aparecerá sob uma nova perspectiva:

Todo o prólogo da segunda parte do *Quixote* está centrado no autor aragonês, natural de Tordesilhas, e o leitor da obra cervantina, além de assumir a função de confidente nesse momento, desempenhará também o papel de intermediário ou mensageiro, encarregado de fazer chegar ao autor do falso *Quixote* dois contos que narram histórias de loucos e de cães. (VIEIRA, 2001, p. 147).

Primeiramente, Cervantes direciona o seu discurso para Avellaneda, a quem dirige seu prólogo; em seguida, ao voltar-se para o leitor, adota a *captatio benevolentiae* para conquistar sua amabilidade e torna-lo seu cúmplice — partilhando com ele o pensamento de que Avellaneda possui uma índole duvidosa e desprezível. Em seguida, Cervantes solicita que seu leitor, envie a mensagem ao autor apócrifo, contando-lhe os dois contos que lhe são dedicados: o *Louco de Sevilha* e *Louco de Córdoba*.

O propósito de Cervantes é reforçar a Avellaneda que escrever comédias não é uma tarefa simples; é, ainda, insinuar que não é adequado envolver-se, interferir em obras alheias.

Ao mesmo tempo em que o adverte, Cervantes questiona a capacidade de invenção de Avellaneda, pois este não teria discernimento suficiente para compor uma obra literária:

Nos dois casos os contos funcionam como agudezas dirigidas a Avellaneda nas quais Cervantes indiretamente afirma que a arte de escrever obras cômicas supõe um trabalho sério, não sendo tarefa para qualquer um, e que, além do mais, um poeta não deve se meter com obras alheias, sobretudo com aquelas que têm um autor que se identifica e que assina os seus escritos. (VIEIRA, 2001, pg. 151).

Interessante notar que uma vez mais Cervantes conduz a realidade para a ficção ao convidar o leitor para integrar as instâncias mais profundas de sua narrativa. Dito em outras palavras, solicita do leitor que exerça a função de leitor-modelo, conferindo-lhe igualmente a função de mensageiro, de agente capaz de atuar na exterioridade do texto para defender a sua obra. Nesse âmbito, a intertextualidade atua como um instrumento de defesa e de legitimação de um Outro, a obra de Cervantes. A escrita, graças a um intenso exercício de leitura, é elemento fundamental para legitimar Cervantes como autêntico autor de *Dom Quixote*, mesmo que as teorias intertextuais sejam pensadas para conferir autonomia ao objeto literário.

Se, em uma primeira instância, o prólogo é dirigido a Avellaneda, ao introduzir as características injuriosas logo ao início, tal recurso pode ser igualmente pensado como uma estratégia de Cervantes para “apresentar” ao leitor a imagem de louco, de índole duvidosa de Avellaneda. Ao posicionar-se em profundo desapontamento, tristeza e revolta, Cervantes mostra-se sereno frente ao leitor, e pede-lhe que este também possa se compadecer com a sua melancolia e dissemine a perspectiva que sua obra traz:

Na realidade, o primeiro receptor de seu prólogo é o próprio Avellaneda, em função da emulação que fez de sua própria obra, e, nesse caso, Cervantes traça seu perfil como o de um traidor perturbado que necessita ocultar sua identidade e que provavelmente terá sucumbido a tentações demoníacas. Logo após os desabafos calculados, virá a parte mais cifrada do prólogo, em que o autor encarrega o leitor de relatar ao autor apócrifo, caso venha a conhecê-lo, dois contos que se relacionam com a composição de um livro quando este é fruto de uma tentação. (VIEIRA, 2001, p. 149).

Importa observar que Cervantes não manterá em seu prólogo um longo discurso amparado em revolta e desapontamento. O autor não escreve longas páginas compostas por ofensas ou propostas de vingança a Avellaneda. Cervantes observa, direciona seu discurso por meio da retórica ao leitor, para que este possa compartilhar consigo a tarefa de defender a legitimidade de sua obra. Assim, Cervantes busca no leitor um importante aliado.

Na tarefa de se defender das injúrias de Avellaneda, a benevolência a que Cervantes recorre para se endereçar ao leitor apresenta aspectos de sua biografia: “*Lo que no he podido*

dejar de sentir es que me note de viejo y de manco” (CERVANTES, 2009, p. 543). Cervantes não teve uma vida fortunada; lutou na Batalha de Lepanto³⁰ (conflito entre Cristãos e Turcos, o Império Otomano), foi gravemente ferido, perdendo todos os movimentos da mão esquerda, o que lhe conferiu a alcunha “O Manco de Lepanto”. Além disso, foi mantido prisioneiro pelos turcos durante cinco anos. Nesse sentido, a escrita do Quixote apócrifo de Avellaneda altera os procedimentos de escrita e a forma pela qual Cervantes se dirige ao leitor:

El yo reaparece, pero las circunstancias no son las mismas. Había aparecido El Quijote apócrifo de Avellaneda con sus calumnias y afrentas al predecesor. Cervantes quiere mantener el trato preferente con el lector ('lector ilustre o quier prebeyo'). Resorbiendo la creación en la experiencia personal, la indignación del prologuista deja que al impostor 'castigüe su pecado' pero no puede renunciar expresar su dolor humano y su orgullo, a la vez: 'Lo que no he podido dejar de sentir es que me note de viejo y manco, como si hubiera sido en mi mano haber detenido el tiempo que no pase por mí, o si mi manquedad hubiera sido en mi mano haber detenido el tiempo que no pase por mí, o si mi manquedad hubiera nacido en alguna taberna, sino en la más alta ocasión que vieron los siglos pasados, los presentes, ni esperan ver los venideros.'

Es obvio que no puede dejar que se imprime al lector su imagen creada por Avellaneda y se preocupa de reforzar su verdadera imagen principalmente por la honra de haber participado en la defensa de su patria, que él consideraba el más importante acontecimiento de su vida. Las burlas de Avellaneda a la vejez y a la manquedad le sirven para exaltar al propio valor en una muestra de sensatez filosófica y patriotismo sincero. Pero no solamente de manera directa sino también por medio del tópico proemial de la falsa modestia y por una especie de 'discurso referido' quiere que el lector retransmita sus palabras como mensajero y portavoz. (CONSTANTINESCU, 2007)

Contrariamente ao primeiro, esse prólogo é breve e inscreve-se no registro retórico do judiciário. O autor abandona, por isso mesmo, o *topos* da *excusatio propter infirmitatem*. Não há poemas como no anterior e Cervantes mostra-se decidido a suprimir sua personagem, talvez para evitar que sejam inventadas mais continuações da sua obra³¹. De fato, o autor encontra-se

³⁰ A Batalha de Lepanto foi um conflito entre cristãos e turcos. Esse conflito naval ocorreu entre a esquadra da Liga Santa e o Império Otomano. Com a vitória dos cristãos, a batalha pôs fim à expansão muçulmana no Mar Mediterrâneo.

³¹ Genette destaca o caso complexo de Miguel de Cervantes, pois a segunda parte da obra foi escrita de forma inesperada: “Para Cervantes, que anunciava desde as últimas linhas da primeira parte de *Dom Quixote* uma narrativa futura da ‘terceira aventura’ de seu herói, a situação é mais complexa: podemos considerar que a segunda parte dá à aventura um término necessário e que não é, portanto propriamente falando, nem uma continuação (pois é autografa), nem uma sequência (pois termina a narrativa explicitamente interrompida e suspensa).[...] Mas devo acrescentar que Cervantes, que não tinha pressa em cumprir sua promessa feita em 1605 e que estava aparentemente bastante envolvido na redação das *Novelas ejemplares*, se encontrou impelido a concluí-las com uma publicação inesperada, em 1614, de uma continuação completamente alógrafa e muito imprópria, porque escrita durante a vida do autor e em uma competição aberta com ele: o *Segundo tomo* assinado pelo não-identificado Alonso Fernandez de Avellaneda. Daí a publicação em 1615 da autêntica segunda parte. Mas se acrescentarmos que Cervantes morreria em abril de 1616, talvez pudéssemos concluir que devemos a autocontinuação de Cervantes à contrafação de Avellaneda. Esta última é, certamente, como é sempre o caso de continuações comuns, mais uma imitação do que uma continuação: o autor do pastiche intimidado (ainda que insolente) acredita que deve constantemente mergulhar a sua pena no tinteiro da sua vítima (onde mais ele iria

desapontado. Na segunda parte de *Dom Quixote*, é possível perceber que não há as pequenas subdivisões de partes como no primeiro; os capítulos, inicialmente, são mais breves.

A publicação do *Quixote* apócrifo interfere na *inventio* cervantina. Mas cabe ressaltar que o autor mantém a prática intertextual e os recursos retóricos. A intertextualidade atua também como mecanismo de defesa de sua obra: o *Quixote* apócrifo é ferramenta de ataque utilizada para defender a legitimidade de seu *Quixote*.

A rede de intertextualidade e a relação entre realidade e ficção pode ser percebida na passagem em que Dom Quixote lê e comenta a obra de Avellaneda, questionando a sua veracidade. Ainda, Cervantes enfatiza o paradoxo da originalidade e da apropriação textual³², o que poderia ser entendido como um dos primeiros traços da questão de proteção autoral.

O *Quixote* apócrifo resulta na reformulação do *modus operandi* das novelas de cavalaria e interfere na proposta inicial de Cervantes, que mantém o intuito de sua obra constituir um intenso vitupério às novelas de cavalaria, mas agora também em um intenso ataque a Avellaneda e à apropriação que faz de sua obra:

De qualquer modo, a publicação de Avellaneda um ano antes da publicação da segunda parte acabou rendendo uma série de artifícios engenhosos para a composição cervantina, em particular, a partir do capítulo LIX da segunda parte, quando o cavaleiro lê e comenta episódios do próprio *Quixote* dito apócrifo.

O que aconteceu com a segunda parte da obra de Cervantes certamente não foi um “privilegio” do autor. As noções atuais de originalidade literária não coincidem com as ideias acerca da imitação, que nos séculos XVI e XVII era algo preceituado nas preceptivas retóricas e poéticas. A própria obra de Cervantes, se considerada a partir da rede discursiva que compunha o universo textual desse período, pode ser a evidência de que um texto brota de vários outros, motivado por concordâncias, divergências, rebaixamentos, apropriações, ironias, enfim, uma multiplicidade de relações possíveis em que a base é textual, seja ela oral ou escrita. (VIEIRA, 2001, pp. 144-5).

Ainda que nos séculos XVI e XVII não se pensasse em direitos autorais, como em tempos atuais, e que a referência a vários outros textos fosse um exercício recorrente, Cervantes empenha-se em proteger sua obra e em atacar duramente a apropriação textual que dela fez

mergulhá-la?) e repetir *ad nauseam* a maneira e os procedimentos dela. Dom Quixote primeiro curado e então novamente levado à loucura por Sancho, alonga indefinidamente a lista das suas loucuras e desventuras. Cervantes, ao contrário, e só Cervantes podia dar à sua segunda parte a liberdade transcendente que conhecemos.” (GENETTE, 2010, pp. 58-9)

³² Paradigma em voga nos tempos atuais, a apropriação textual é considerada um crime e é passível de punição. Assim, a lei dos direitos autorais visa proteger a obra de plágio ou apropriação. Um exemplo emblemático dessa problemática consiste na publicação do *Aleph Engordado* na Argentina em 2009. A empreitada foi realizada pelo novelista Pablo Katchadjian, que acrescentou 5.600 palavras ao conto de Borges. María Kodama, viúva de Borges processou o autor por plágio e apropriação intelectual. Na presente pesquisa, serão analisadas as problemáticas desse processo escritural e os conflitos gerados.

Avellaneda. O principal fator que fortalece os ataques de Cervantes consiste na composição da sequência das aventuras de seu herói, algo que era esperado com muita expectativa.

A identidade de Avellaneda permanece obscura, mesmo transcorridos mais de quatrocentos anos da publicação do *Quixote*. No entanto, há rumores de sua identidade, rumores que apontam para Lope de Vega, maior desafeto de Cervantes, contra o qual enuncia vários ataques em seus prólogos. Entretanto, pode-se pensar que Cervantes certamente conhecia a identidade de Avellaneda, embora não faça qualquer menção a seu nome, evitando assim imortalizá-lo, e, conseqüentemente, conferir-lhe algum tipo de heroísmo:

Certamente Cervantes sabia muito bem quem era Avellaneda, mas não menciona seu nome, pois fazê-lo seria um modo de imortalizar o autor do *Quixote* “apócrifo”; assim, utilizará uma série de recursos retóricos para dizer não dizendo, mostrando-se insensível aos agravos do autor apócrifo. (VIEIRA, 2001, p. 147).

Pode-se então afirmar que o prólogo da segunda parte do *Quixote* não apresenta a característica da ficcionalidade. Essa ficcionalidade apareceria de forma mais sutil graças às duas micro-narrativas que se constituem em vitupérios endereçados a Avellaneda. Por fim, Cervantes enuncia um desfecho fatal ao seu protagonista — a morte —, decisão que impede que novas sequências surjam de forma apócrifa.

A obra encerra-se com o termo latino *Vale*, fórmula de despedida — Cervantes propõe um desfecho (definitivo) para sua obra e sublinha sua autenticidade. O autor confere a Dom Quixote a lucidez, libertando-o do “mal” causado pelas novelas de cavalaria. Assim, seu protagonista adentra exatamente ao cânone dos grandes heróis das novelas cavalleirescas. Do aspecto cômico, passa-se ao heroico.

5. A pluralidade de vozes narrativas e a importância da escritura

A busca por elementos que legitimem Dom Quixote como cavaleiro dá-se pelo diálogo com as novelas de cavalaria. Nesse sentido, o exercício intertextual consiste uma vez mais na relação entre realidade e ficção e com obras canônicas do gênero. A transfiguração da personagem e a construção de sua identidade ocorrem pela prática intertextual:

Puesto nombre, y tan a su gusto, a su caballo, quiso ponérsele a sí mismo, y en este pensamiento duró otros ocho días, y al cabo se vino a llamar ‘Don Quijote’; de dónde, como queda dicho, tomaron ocasión los autores de esta tan verdadera historia que sin duda se debía de llamar ‘Quijada’, y no ‘Quesada’, como otros quisieron decir.

Pero acordándose que el valeroso Amadís no sólo se había contentado con llamarse 'Amadís' a secas, sino que añadió el nombre de su reino y patria, por hacerla famosa, y se llamó 'Amadís de Gaula', así quiso, como buen caballero, añadir al suyo el nombre de la suya y llamarse 'don Quijote de la Mancha', con que a su parecer declaraba muy al vivo su linaje y patria, y la honraba con tomar el sobrenombre de ella. (DQ, I, p. 32).

O processo de representação feito por Dom Quixote ultrapassa os limites do que seria estabelecido pelos livros. Primeiramente, encontra nas novelas de cavalaria uma espécie de estatuto que o legitima como cavaleiro. Em suas aventuras, refere-se a diversas obras, modo de novamente autorizar suas experiências. A construção de seu imaginário fundamenta-se no seu vasto repertório oriundo da leitura intensa das novelas de cavalaria. Esse mundo imaginário é transportado para o mundo real, mas não é compartilhado em âmbito coletivo; é visualizado somente por Dom Quixote, mesmo que em alguns momentos Sancho Pança se torne cúmplice ao integrar esse mundo imaginário.

Alonso Quijano, ao assumir a identidade de cavaleiro andante e viver intensas aventuras ao incorporar o engenhoso fidalgo Dom Quixote, traz para o protagonismo a questão dos livros, e buscará responder questionamentos acerca da relação entre o mundo real e a realidade dos livros: “Leitor exemplar, o engenhoso fidalgo porá essa verdade à prova, arriscando-se a descobrir, à sua própria custa, a ambiguidade das relações entre vida e literatura.” (CANAVAGGIO, 2005, p.232). Dom Quixote parece alcançar a autenticidade que tanto busca nas novelas de cavalaria. Ao mesmo tempo, estabelece um marco nesse processo de representação, pois, como bem observa Michel Foucault,

com suas voltas e reviravoltas, as aventuras de Dom Quixote traçam o limite: nelas terminam os jogos antigos da semelhança e dos signos; nelas já se travam novas relações. (FOUCAULT, 2007, p. 63).

Transcende, pois, o aspecto representativo e rompe com as tradições literárias vigentes, em uma espécie de emancipação dos moldes que lhe seriam atribuídos. Assim, Dom Quixote é herói singular, mesmo que vinculado à escrita que lhe confere legitimidade:

O livro é menos sua existência que seu dever. Deve incessantemente consultá-lo, a fim de saber o que fazer e dizer, e quais signos dar a si próprio e aos outros para mostrar que ele é realmente da mesma natureza que o texto donde saiu. Os romances de cavalaria escreveram de uma vez por todas a prescrição de sua aventura. E cada episódio, cada decisão, cada façanha serão signos de que Dom Quixote é de fato semelhante a todos esses signos que ele decalcou.

Mas se ele quer ser-lhes semelhante é porque deve prová-los, é porque os signos (legíveis) já não são semelhantes a seres (invisíveis). Todos esses textos escritos, todos esses romances extravagantes são justamente incomparáveis: nada no mundo jamais se lhes assemelhou; sua linguagem infinita fica em suspenso, sem que nenhuma

similitude venha jamais preenchê-la; podem ser queimados todos e inteiramente, mas a figura do mundo não será por isso alterada. Assemelhando-se aos textos de que é o testemunho, o representante, o real análogo, Dom Quixote deve fornecer a demonstração e trazer a marca indubitável de que eles dizem a verdade, de que são realmente a linguagem do mundo. Compete-lhe preencher a promessa dos livros. Cabe-lhes refazer a epopeia, mas em sentido inverso: esta narrava (pretendia narrar) façanhas reais prometidas à memória; já Dom Quixote deve preencher com realidade os signos sem conteúdo da narrativa. Sua aventura será uma decifração do mundo: um percurso minucioso para recolher em toda a superfície da terra as figuras que mostram que os livros dizem a verdade. A façanha deve ser prova: consiste não em triunfar realmente- é por isso que a vitória não importa no fundo-, mas em transformar a realidade em signo. Em signo de que os signos da linguagem são realmente conformes às próprias coisas. Dom Quixote lê o mundo para demonstrar os livros. E não concede a si outras provas senão o espelhamento das semelhanças.

(...) Os rebanhos, as criadas, as estalagens tornam a ser a linguagem dos livros, na medida imperceptível em que se assemelham aos castelos, às damas e aos exércitos. Semelhança sempre frustrada, que transforma a prova buscada em irrisão e deixa indefinidamente vazia a palavra dos livros. (FOUCAULT, 2007, pp. 64-5).

A escritura constitui-se, assim, em uma instância que conforma o mundo, e não o inverso; ela é capaz de suscitar verdades que são transpostas para a sua exterioridade. Em *Dom Quixote*, evidencia-se que a sua existência torna-se um desafio para a representação escritural, pois sua engenhosidade transcende o suporte que poderá registrar as suas façanhas. Assim, a linguagem dos livros, tida como indefinidamente “vazia”, se impõe francamente como linguagem da verdade e do mundo, e do mundo da verdade.

O mundo ilusório de Dom Quixote promove o esvaziamento da escritura, pois a realidade vivida nas novelas de cavalaria é incapaz de ser representada na experiência da personagem. Ao conquistar autonomia em sua prática de representar as novelas de cavalaria, Dom Quixote parece esgotar a escritura: inicialmente, quando o cânone das novelas de cavalaria parece não conseguir ser capaz de atender à prática da personagem, considerando a magnitude de suas aventuras e de suas virtudes heroicas; e a forma como tais façanhas alcançam ao ponto de começarem a surgir documentos escritos por figuras que se interessam por sua história, sendo os de Cide Hamete Benengeli os mais importantes. A escritura deve, então, ser composta para atender à demanda de representação de suas aventuras, o que resulta em uma inversão de papéis: Dom Quixote passa a ser elemento a ser representado.

6. O abismo profundo da narrativa de Cervantes

A estrutura narrativa da obra cervantina é composta por camadas mais profundas, habitadas por uma multiplicidade de vozes: aparecem outras narrativas contadas por personagens que Dom Quixote encontra durante suas aventurosas jornadas. As personagens-

narradoras contam experiências comuns entre si. As narrativas presentes na obra dialogam com a trama das aventuras de Dom Quixote, o que provoca uma dupla expectativa junto ao leitor. Ao mesmo tempo em que se anseia pelo desfecho de alguma das aventuras do cavaleiro, há a expectativa pela conclusão de algumas das novelas internas da obra.

As novelas presentes na obra geralmente são contadas por personagens que vivem no campo — não por acaso guardam aspectos da novela pastoril, gênero da primeira obra de Cervantes, intitulada *La Galatea*. A temática frequente é aquela das questões amorosas. Que se permita enumerar algumas novelas que aparecem no interior da obra: *Historia de Grisóstomo y Marcela*, *Historia de Cardenio y Dorotea*, *Novela del “Curioso Impertinente”*, *Historia de Doña Clara y Don Luis*, *El cabrero Eugenio*, *Cuento del Loco de Sevilla*, *Historia de Camacho*, *Quiteria y Basilio*, etc.

Várias são as dobras textuais e intertextuais propostas por Miguel de Cervantes. O autor amplia, por isso mesmo, o gênero, com o intuito de reforçar o valor de sua obra e fortalecer sua ironia. Esse processo mobiliza diversos mecanismos: relações entre realidade e ficção, personagens que contam várias histórias, presença de personagens de outras obras dentro da narrativa, referências históricas, bíblicas, etc.

Alguns aspectos da época vivida por Cervantes ali aparecem através de várias referências bíblicas e a fatos históricos, tais como batalhas por conquistas de territórios. Nesse período, a Espanha passava por um período de expansão. Tais momentos aparecem referidos em toda a obra, seja por meio de citações, seja através dos diálogos entre as personagens.

A realidade de Cervantes é transposta para a obra, tornando-se aquela vivida pelas personagens. No capítulo V, por exemplo, cita-se o *Romance do Marquês de Mantua*, que conta a derrota no combate de Baldovinos. A obra era utilizada nas escolas como livro de leituras. É importante destacar que Dom Quixote acredita ser o herói desse romance, tomando para si o conteúdo da obra como parte de sua realidade. Além disso, aparece a figura de um lavrador que compartilha com Dom Quixote a loucura causada pelas novelas de cavalaria; ambos compõem seus mundos heroicos baseados em novelas e personagens citadas no capítulo. Há igualmente, em meio a tantas referências, outras referências a fatos históricos, como os doze cavaleiros mais importantes de Carlos Magno, assim como os nove guerreiros históricos que constituíam um modelo para os cavaleiros.

A interação entre realidade e ficção faz-se igualmente presente no capítulo VIII, no qual Dom Quixote faz referência a uma batalha histórica, real, que ocorreu contra os mouros. No capítulo, há ainda a presença dos livros de cavalaria. Há ainda outras citações de *Amadís de*

Gaula, e a exposição da forma ideal de compor novelas de cavalaria (*Espejo de príncipes*).³³ O aspecto do real atinge seu ápice na obra cervantina ao expor a narrativa das aventuras que ocorrem apenas na mente do protagonista, que inventa *sua* própria realidade — realidade que não é compartilhada por aqueles que estão ao seu redor, mesmo se tal façanha o torne célebre, a ponto de tais fatos serem dignos de registros. Daí advém o fascínio de Dom Quixote e Sancho e a valorização conferida ao livro que traz os registros de suas aventuras.

7. “*En un lugar de La Mancha ...*”: o livro como legitimador das aventuras de Dom Quixote

A relevância conferida ao registro escrito das aventuras vividas por Dom Quixote é enfatizada já no início da obra. Primeiramente, emerge a voz do narrador que conhece a realidade póstuma da fama de Dom Quixote e a história de suas aventuras narradas em manuscritos e em documentos denominados *Anales de la Mancha*. Ainda, seu conhecimento das aventuras de Dom Quixote provém de relatos que constituem o imaginário popular. Esse narrador anônimo manifesta grande interesse pelas histórias do Cavaleiro da Triste Figura e anseia por mais documentos que contenham tão fascinante história.

Atuando como um intenso investigador, busca por materiais que confirmem a existência de Quixote e, principalmente, que atestem a veracidade de suas aventuras. No capítulo IX da primeira parte da obra, por exemplo, o narrador lamenta a falta de materiais que narrem as façanhas de Dom Quixote pois, mesmo que vastos, não seriam suficientes para contar a história de seu herói, ansiando por um repertório mais abrangente:

Causome esto mucha pesadumbre, porque el gusto de haber leído tan poco se volvía en disgusto de pensar el mal camino que se ofrecía para hallar lo mucho que a mí parecer faltaba de tan sabroso cuento. Pareciome cosa imposible y fuera de toda buena costumbre que a tan buen caballero le hubiese faltado algún sabio que tomara a cargo el escribir sus nunca vistas hazañas (...) Esta imaginación me traía confuso y deseoso de saber real y verdaderamente toda la vida y milagros de nuestro famoso español don Quijote de la Mancha... (DQ, I, pp.84-5).

Ainda nesse capítulo, o narrador encontra aquele que seria o material mais rico das aventuras quixotescas: uma compilação de manuscritos escritos pelo historiador árabe Cide Hamete Benengeli que, além de narrar com detalhes as aventuras, oferece ricas descrições das

³³ O *Espejo de príncipes* eram obras que recorriam a um conjunto de diretrizes morais e de governo, que eram dirigidas ao soberano, para inspirar-lhe uma atuação de bom cristão.

personagens e das demais histórias que compõem o romance, oriundas das aventuras contadas pelas figuras que Dom Quixote encontra em sua jornada. Tal material deixa o narrador eufórico:

Cuando yo oí decir ‘Dulcinea del Toboso’, quedé atónito y suspenso, porque luego se me representó que aquellos cartapacios contenían la historia de Don Quijote. Con esta imaginación, le di prisa que leyese el principio, y haciéndolo así, volviendo de improviso el árabe en castellano, dijo que decía: Historia de don Quijote de la Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador árabe. (DQ, I, p. 86).

A tradução desses documentos é logo requerida pelo narrador, que anseia pela sua totalidade e sua fidelidade. Sua maior preocupação é a disseminação dessa história graças à tradução. Nesse sentido, a produção da escrita desenvolve-se enfatizando e atribuindo grande importância ao trabalho do tradutor e do copista, fundamentais para que tal intuito se concretize. Vale lembrar que a circulação de determinadas obras dava-se principalmente graças ao trabalho do copista. Nesse contexto, o ofício dos copistas pode ser entendido no âmbito da autoria como prática intertextual, conforme será investigado em outro momento deste trabalho.

O narrador sente-se fascinado pela riqueza de detalhes dos manuscritos de Cide Hamete. Além do suporte escrito, tais documentos apresentam ilustrações das aventuras e das personagens, deixando o narrador ainda mais impressionado³⁴:

Estaba en el primero cartapacio pintada muy al natural la batalla de don Quijote con el vizcaíno, puestos en la misma postura que la historia cuenta, levantadas las espadas, el uno cubierto de su rodela, el otro de la almohada, y la mula del vizcaíno tan al vivo, que estaba mostrando ser de alquiler a tiro de ballesta. Tenía a los pies escrito el vizcaíno un título que decía ‘Don Sancho de Azpetia’, que, sin duda, debía de ser su nombre, y a los pies de Rocinante estaba otro que decía ‘Don Quijote’. Estaba Rocinante maravillosamente pintado, tan largo y tendido, tan atenuado y flaco, con tanto espinazo, tan hético confirmado, que mostraba bien al descubierto con cuánta advertencia y propiedad se le había puesto el nombre de ‘Rocinante’. Junto a él estaba Sancho Panza, que tenía del cabestro a su asno, a los pies del cual estaba otro rótulo que decía ‘Sancho Zancas’, y debía de ser que tenía, a lo que mostraba la pintura, la barriga grande, el talle corto y las zancas largas, y por esto se le debió de poner nombre de ‘Panza’ y de ‘Zancas’, que con estos dos sobrenombres se llama algunas veces la historia. (DQ, I, p. 87).

A partir do momento em que os documentos de Cide Hamete entram na história, a obra passa a ser fundamentada principalmente nesses manuscritos, devido a sua amplitude; os *anales de la Mancha* passam a ser apenas relatos “editados”, como se fossem resultados de uma leitura

³⁴ A obra de Miguel de Cervantes não possui ilustrações. Porém, apresenta descrições que conduzem a um imaginário das características das personagens, Cervantes as ilustra com o poder das palavras. Tais descrições serviram de base para a composição de ilustrações póstumas que ganharam valor canônico, mostrando-se indissociáveis de algumas edições de Dom Quixote, como é o caso das ilustrações do artista francês Gustave Doré.

realizada dos escritos de Cide Hamete, conforme destaca Francisco Rico em nota explicativa desse capítulo:

A partir de ahora, el Quijote se ofrece regularmente como la traducción, por un morisco bilingüe, de la Historia escrita en árabe por Cide ('señor') Hamete ('Hamid') Benengeli (derivado de 'berenjena'), de acuerdo con el tradicional expediente de presentar un relato más o menos ficticio como copia o versión de un manuscrito hasta entonces inédito y a menudo (sobre todo en los libros de caballerías) compuesto en una lengua exótica. Cervantes, el narrador que empezaba el relato con un 'no quiero acordarme' y continuaba investigando los 'anales de la Mancha' y ponderando las discrepancias entre 'los autores que de este caso escriben', se descubre ahora como una especie de editor y comentarista. Ni esas ni otras referencias a las diversas fuentes y opiniones en torno a la historia de don Quijote se dejan conciliar en un sistema coherente; pero se trata de bromas y parodias diáfanas, que en ningún momento pretenden ni pueden confundir al lector. (RICO, 2009, p. 87).

A presença dos documentos de Cide Hamete, além de constituir o pilar central da narrativa, atua como marcador temporal. No interior da obra, podemos perceber que aparecem, de forma intercalada, os tempos narrativos: começa-se com a voz do narrador no presente do indicativo que conta a história de Dom Quixote segundo a perspectiva de um narrador observador, como na sequência do capítulo I ao VIII. O capítulo IX quebra essa sequência de narrativas dos fatos no pretérito perfeito com o narrador observando as ações do Quixote: o capítulo inicia-se com a proposta de interromper a aventura narrada no capítulo anterior e de considerar seu encontro com os documentos de Cide Hamete — enfatiza-se, por conseguinte, os fatos narrados até o capítulo anterior, no momento em que as ações do capítulo IX estão ambientadas. O capítulo X retoma a narrativa das aventuras do Quixote, pela perspectiva anterior, de narrador-observador em tempo presente.

No capítulo XXVIII, a voz no narrador ambienta-se no presente, mas se fala do Quixote no passado — *“Felicísimos y venturosos fueron los tiempos donde se achó al mundo el audacísimo caballero don Quijote de la Mancha...”* (DQ, I, p. 274) — e logo assume a perspectiva de narrador-observador. Nesse momento, começa a contar a história no tempo presente. É como se ele lesse, naquele momento, os documentos de Cide Hamete Benengeli, e convidasse o leitor a acompanhá-lo nessa leitura. Em vários momentos da narrativa, tem-se a impressão de que o narrador lê os manuscritos, cedendo lugar ao que conta o historiador árabe, fato que é comprovado no início de alguns capítulos com *“Cuenta Cide Hamete Benengeli...”*.

A importância da materialidade do livro como rica ferramenta de registro e de perpetuação das aventuras quixotescas é ressaltada na obra graças às próprias personagens.

Dom Quixote e Sancho Pança mostram-se fascinados ao encontrarem o livro que contém a primeira parte da história de suas aventuras, escrito exatamente por Cide Hamete Benengeli:

— *¡Ahí está el toque, cuerpo de mi padre!*- replicó Sancho.

— *Pues ¿hay más?* – preguntó Don Quijote.

— *Aún la cola falta por desollar-* dijo Sancho-: *lo de hasta aquí son tortas y pan pintado; mas si vuestra merced quiere saber todo lo que hay acerca de las caloñas que le ponen, yo le traeré aquí luego al momento quien se las diga todas, sin que les falte una meaja, que anoche llegó el hijo de Bartolomé Carrasco, que viene de estudiar de Salamanca, hecho bachiller, y yéndole yo a dar la bienvenida me dijo que andaba ya en libros la historia de vuestra merced, con nombre del Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha; y dice que me mientan a mí en ella con mi mismo nombre de Sancho Panza, y a la Señora Dulcinea del Toboso, con otras cosas que pasamos nosotros a solas, que me hice cruces de espantado cómo las pudo saber el historiador que las escribió.*

— *Yo te aseguro, Sancho-* dijo don Quijote-, *que debe de ser algún sabio encantador el autor de nuestra historia, que a los tales no se les encubre nada de lo que quieren escribir.*

— *¡ Y cómo-* dijo Sancho- *si era sabio y encantador, pues, según dice el bachiller Sansón Carrasco, que así se llama el que dicho tengo, que el autor de la historia se llama Cide Hamete Berenjena!*

— *Ese nombre es de moro-* respondió don Quijote.

— *Así será-* respondió Sancho-, *porque por la mayor parte he oído decir que los moros son amigos de berenjenas.* — *Tú debes, Sancho-* dijo don Quijote-, *errarte en el sobrenombre de ese Cide, que en árabe quiere decir 'señor'.* (DQ,II, p. 565).

A presença de Cide Hamete remete-nos à questão da autoria. Não se conhece sua história, mas se pode entender que o historiador desenvolveu com afincos suas pesquisas relacionadas ao *Quixote*, tendo em vista a riqueza do material que produziu, mais amplo e mais detalhado quando comparado aos *Anales de la Mancha*. Curiosamente, considerando o contexto da história da Espanha, mais especificamente a guerra contra os mouros e a religião cristã de Cervantes, é possível indagar: por que o autor do livro é um mouro? Talvez Cervantes quisesse enfatizar a fama que as aventuras quixotescas alcançaram. Fica aqui, entretanto, apenas a indicação de tal hipótese³⁵.

No capítulo LIX da segunda parte, a publicação apócrifa de Avellaneda é duramente vituperada por Dom Quixote e pelas demais personagens: ela contém disparates, distorce o enredo desenvolvido na primeira parte (na edição apócrifa de Avellaneda, Dom Quixote é repudiado por Dulcinea, alterando seu título para “El Caballero Desamorado”³⁶) e altera o nome das personagens, como ocorre com a esposa de Sancho Pança³⁷. Ainda, são enunciadas várias

³⁵ Porém, esse questionamento demanda grandes pesquisas para que se possa tentar alcançar alguma hipótese, estando presente aqui apenas uma reflexão inicial.

³⁶ RICO, Francisco, p. 1000 (nota 27)

³⁷ O questionamento da veracidade da obra apócrifa de Avellaneda é transposto para os protagonistas do romance. Por meio da interação entre realidade e ficção, Cervantes insere esse fato conflituoso em sua obra e suas personagens adquirem a função de julgar a obra de Avellaneda e questionar a sua autenticidade, pois são representadas ali de forma ilegítima:

censuras a Avellaneda, e uma alusão ao prólogo cervantino, no qual o autor se refere às ofensas por ele sofridas.

A índole duvidosa de Avellaneda é ressaltada por sua ousadia em distorcer e tomar para si um texto alheio, inventar uma nova história. Mesmo que Cervantes escreva o *Quixote* em uma perspectiva que busque romper com as tradições, a legitimidade da obra pertence somente a ele; as “personagens-autores”, Cide Hamete Benengeli por exemplo, exercem a tarefa de escrever a história das aventuras quixotescas, mas essas figuras partem de uma instância maior, que é Cervantes.

Ao tomar conhecimento do livro que conta sua história, Dom Quixote deve se esforçar para se manter fiel à magnitude ali contada sobre suas façanhas. Se anteriormente o herói buscava representar o mundo das novelas de cavalaria, cabe-lhe agora ligar-se novamente à escritura para manter a integridade da fama — narrada no livro — que alcançou em suas aventuras gloriosas. Dom Quixote deve proteger a sua verdade:

O texto de Cervantes se dobra sobre si mesmo, se enterra na sua própria espessura e torna-se para si objeto de sua própria narrativa. A primeira parte das aventuras desempenha na segunda o papel que assumiam no início os romances de cavalaria. Dom Quixote deve ser fiel a esse livro em que ele realmente se tornou; deve protegê-lo dos erros, das falsificações, das sequências apócrifas; deve acrescentar os detalhes omitidos; deve manter sua verdade; Esse livro, porém, Dom Quixote mesmo não o leu nem pode lê-lo, já que ele o é em carne e osso. (...) Entre a primeira e a segunda parte do romance, no interstício desses dois volumes e somente pelo poder deles, Dom Quixote assumiu a sua realidade. Realidade que ele deve somente à linguagem e que permanece totalmente inferior às palavras. (FOUCAULT, 2007, pp. 66).

Tanto na primeira como na segunda parte da obra, mesmo que Dom Quixote seja um cavaleiro singular e tenha conquistado autonomia em sua tarefa de representação, sempre estará fortemente ligado à escritura; os laços nunca serão rompidos. Assim, os embates realizados no capítulo conferem legitimidade aos documentos de Cide Hamete Benengeli e realizam ataques ao apócrifo de Avellaneda, que não é uma escritura autêntica. Cervantes utiliza mais uma vez o recurso da intertextualidade ao mobilizar a relação entre realidade e ficção. Nesse sentido, o

“Num primeiro momento, D. Quixote encontra em seu caminho dois leitores do livro de Avellaneda. Desapontados com as bobagens que acabam de ler, submetem a obra a seu julgamento. D. Quixote não faz mais que folheá-la por alto, mas mesmo assim encontra ‘três coisas neste autor dignas de repreensão’; especialmente o fato de Teresa, a mulher do escudeiro, ter sido rebatizada como María Gutiérrez. Exemplo insignificante, mas pinçado de propósito para pegar o suposto historiador em flagrante delito de inexactidão e, sobretudo, provocar o espanto de Sancho, desconcertado por esse erro de estado civil. (...) Confrontado com sua própria caricatura, Sancho reivindica com veemência seu ser verdadeiro, o que só reforça sua própria vitalidade. D. Quixote, por sua parte, também faz questão de se distanciar de seu duplo. Ele não se limita a fazer gato-sapato do apócrifo sempre que encontra um novo exemplar.” (CANAVAGGIO, 2005, pp.316-7)

emprego da prática intertextual atua como forma de defender a veracidade de seu texto, ao mesmo tempo em que deixa transparecer o seu desapontamento.

Assim, o verdadeiro livro atua como instrumento de circulação e de perpetuação das aventuras de Dom Quixote. Pelo valor que lhe é atribuído, é indispensável em toda a narrativa. Na primeira parte, já se demonstra sua importância. Entretanto, ela é altamente reforçada na segunda parte, sobretudo por conferir autenticidade em relação ao Quixote de Avellaneda.

8. O título e as epígrafes internas como instrumentos de ironia

Antes de adentrarmos à análise das epígrafes internas do *Quixote*, é relevante enunciar algumas considerações sobre a construção da ironia presente no título. Para que esse efeito seja alcançado, é importante que o leitor conheça a definição de *hidalgo*, que se explica em função de certo contexto histórico, social e cultural em que a trama cervantina se desenvolve. Assim, a posição de *hidalgo* de Dom Quixote lhe é atribuída em oposição ao que era típico nas novelas de cavalaria, o título de cavaleiro:

Mientras que los héroes legendarios de los libros caballerescos son designados por el tratamiento específico de caballeros, el adjacente apositivo hidalgo introduce una precisión un tanto peyorativa sobre el estatuto social del protagonista, que pertenecería al escalón inferior de la nobleza: el hidalgo de aldea solariega, pobre vergonzante, que malvive aferrado a la solera y limpieza de su linaje sin poder liberarse de una miseria material y pecuniaria endémica. La connotación peyorativa es más eficaz si tenemos en cuenta que el hidalgo había dado lugar a un tipo actancial característico de ciertas clases de textos narrativos de la época como el picaresco. (GAGO, 1990, p. 762)

Para reforçar a ironia em relação à posição social de seu herói, Cervantes lhe atribui o atributo de “engenhoso”, qualificação que não seria típica para um indivíduo como Dom Quixote, um *hidalgo* que reside em ambiente rural e em uma casa simples, em companhia apenas da criada e da sobrinha; que cultiva algum gado e algumas galinhas, além de ser proprietário de uma pequena plantação. Atribuir a característica de engenhosidade³⁸ ao seu herói — que foge aos cânones do protagonista das novelas de cavalaria — é o primeiro elemento irônico, já à entrada da obra. Segundo o *topos* do gênero, os títulos apontam para a posição de

³⁸ A engenhosidade no registro da Retórica é definida por Molinié como: “L’ingéniosité est une des notions les plus historiquement difficiles à cerner. Elle définit certainement une *qualité* du *style*. Il est apparemment aisé de la rapprocher des effets de *plaisant*, de *pointe*, de *sel*. Les lexicographes du XVII^e siècle, l’appliquant à des comportements verbaux (réponse, parole), à des productions *oratoires* (discours, livre), se contentent d’en poser quasiment l’équivalence avec l’esprit, ce qui veut dire le brillant, le caractère spirituel. (MOLINIÉ, 1992, p. 176).

seus heróis como *cavaleiros* — é o que se passa com o título de *Amadís de Gaula*, “*Invencible caballero Amadís de Gaula*”.

Entretanto, na segunda parte de sua obra, Cervantes atribui a Dom Quixote o título de “*ingenioso caballero*”, devido ao desejo de manter a continuação da narrativa das aventuras de seu herói e diferenciar do título da continuação do *Quixote* apócrifo de Avellaneda, apresentada como *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha, que contiene su tercera salida y es la quinta parte de sus aventuras*. O propósito de Cervantes era a de manter o título de *ingenioso hidalgo*. Assim, o Quixote apócrifo bane a ironia que poderia ser mantida no título da segunda parte da obra. Além disso, há uma grande alteração na composição discursiva e no formato do prólogo da segunda parte.

Uma das ferramentas paratextuais presentes na obra como instrumento de consolidação da ironia cervantina são as epígrafes internas. Elemento típico das novelas de cavalaria, as epígrafes anunciam o que será narrado no enredo de cada capítulo. Porém, na novela de Cervantes, esse recurso é utilizado de forma irônica graças a certos jogos de linguagem; conferem, ainda, aspecto lúdico à função paratextual da epígrafe ao estabelecer relações com o texto:

Los epígrafes que encabezan los capítulos del Quijote contribuyen a confirmar la convención de ficcionalidad [...] Estos epígrafes contienen comentarios muy significativos a las aventuras o historias narradas en los diferentes capítulos, en los que el autor hace uso de procedimientos lingüístico- retóricos como el epíteto, la hipérbole o los juegos de palabras, de gran eficacia en la producción de los efectos semánticos de la ironía y el humor.
Así, los epítetos hiperbólicos atribuidos al lexema batalla contrastan con la descripción de una lucha puramente imaginaria como en el caso de ‘la brava y descomunal batalla’ que Don Quijote entabla, en sueños, con un gigante que en la realidad ficcional de la novela resultan ser unos cueros de vino (el título aparece en cabeza del capítulo I, 36 aunque la aventura es relatada en el capítulo anterior); la ‘descomunal y nunca vista batalla’ del héroe con el lacayo Tosilos no llega a realizarse pues el lacayo de los duques se rinde antes de comenzar el combate; sin embargo, la batalla con el escudero vizcaíno, que sí fue efectiva, se califica de estupenda. (GAGO, 1990, p. 764-5).

O caráter lúdico das epígrafes internas igualmente advém do uso da linguagem de forma hiperbólica e, algumas vezes, contrariando o que é enunciado — rompem-se assim as expectativas do leitor. Além disso, podemos pensar que esse mecanismo pode ser uma forma de ironia a *Amadís de Gaula* que, em suas epígrafes, anuncia de forma heroica os feitos virtuosos que serão vividos pela personagem. Entretanto, no caso do *Quixote*, o teor heroico é substituído pelo lúdico na relação irônica entre epígrafe e texto:

Es al lexema aventura al que se atribuye el más variado corpus de epítetos de gran efectividad semántica como en el caso de la 'espantable y jamás imaginada' aventura de los molinos de viento (DQ I, 8:128) o de la 'jamás vista ni oída' aventura de los batanes, que ni siquiera llegó a ser aventura y en la que los protagonistas caen en el más absoluto ridículo. Otros epítetos contrastan con la entidad de la aventura produciendo el efecto irónico buscado: el episodio en el que Don Quijote arrebató una bacía a un pobre barbero es una alta aventura y es grande la peripecia enteramente soñada que se desarrolla en la Cueva de Montesinos. Cargados de comicidad son los epítetos que nos informan sobre la temática del capítulo correspondiente, con funestas consecuencias para la pareja protagonista: la desgraciada aventura de los yagüeses en la que amo y criado son apaleados por unos arrieros gallegos o la cerdosa aventura en la que ambos son pisoteados por una piara de cerdos. El capítulo en el que se reproducen los diálogos entre los héroes y los amigos del falso don Quijote, don Álvaro y don Juan, contiene un extraordinario suceso, que se puede tener por aventura (DQ II, 59:483) cuando no se narra en él ninguna acción de la intriga pseudo-caballeresca. (GAGO, 1990, p. 765).

Assim, as epígrafes internas possuem a função de anunciar em cada capítulo os acontecimentos narrados. No caso do *Quixote*, é empregada com sentido irônico por ser um elemento das novelas de cavalaria. Torna-se, ao mesmo tempo, mecanismo que enfatiza as loucuras da personagem.

9. A incorporação de novos paratextos — textuais e imagéticos em *Dom Quixote*

Juntamente com a Bíblia, *Dom Quixote* é uma das obras mais traduzidas do mundo. Ao longo do tempo, inúmeras edições e traduções de *Dom Quixote* foram publicadas em todo o mundo —comemorativas, editadas, completas, adaptações para o público infanto-juvenil, editadas, completas, entre outras. A maior parte das edições trazem diversas notas, ilustrações, prólogos, anexos e etc., com a principal função de situar e instruir o leitor.

A intenção do presente estudo não é realizar uma comparação entre essas edições, mas sublinhar a relevância da presença de paratextos inseridos em diversas edições da obra, seja por editores, seja por tradutores. No presente estudo, utilizou-se a edição de Francisco Rico, um dos maiores estudiosos do *Siglo de Oro* espanhol e um dos maiores especialistas de Cervantes. Suas edições são consideradas “verdadeiras enciclopédias cervantinas”, conforme destaca a crítica espanhola na ocasião de seu lançamento e de sua publicação, devido à amplitude de estudos presentes em suas edições. A edição traz um repertório de estudos: uma extensa nota complementar, com trechos de capítulos adicionais da obra; anexos contendo um extenso prólogo de Rico de estudos da obra; uma nota ao texto, que possui reproduções fotográficas de documentos escritos por Miguel de Cervantes e de páginas de *Dom Quixote*; outros estudos sobre a edição; uma longa biografia de Cervantes, organizada cronologicamente; observações

sobre a língua de *Dom Quixote*, considerando grafia, morfologia e sintaxe; orientações bibliográficas sobre estudos da obra; ilustrações contendo mapas, armadura usada por Dom Quixote, capas de algumas novelas de cavalaria, uma pintura do Quixote feita por Joaquín Ibarra em 1780; por fim, uma lista de expressões e ditos populares da época que aparecem na obra. Esse repertório pode auxiliar o leitor no entendimento mais profundo da obra.

Geralmente, a maioria das edições de Dom Quixote traz a *portada*, ou seja, a capa da obra como publicada em sua primeira edição, constituindo um paratexto visual, canônico, e importante documento histórico:



Fig. 1: *Portada* da primeira parte de *Dom Quixote*

Como era frecuente en la época, todos los elementos de la portada se presentan sintácticamente enlazados entre sí ('El ingenioso hidalgo,... compuesto por..., dirigido a..., véndese...'), pero distinguidos por los tipos y tamaños (mayúsculas, cursiva, etc.).

La composición tipográfica se centra en torno a un emblema utilizado por diversos impresores, desde el siglo XV: un halcón en la mano del cazador y con la

cabeza cubierta por un capirote que se le quitará cuando llegue el momento de acometer su presa; al fondo, un león dormido con los ojos abiertos; el lema en latín ('Tras las tinieblas espero la luz') procede del libro de Job, XVII, 12.

El emblema es una de las varias marcas empleadas en la imprenta de Pedro Madrigal (+1593), que durante unos años (hasta 1607) estuvo regida por Juan de la Cuesta, yerno de la propietaria. El editor de la obra fue el librero y negociante Francisco de Robles, especializado en publicaciones oficiales y obras jurídicas; y fue Robles quien determinó y financió todos los aspectos del volumen, que Cuesta se limitó a confeccionar materialmente." (RICO, 2009, p. 2).



Fig. 2: Portada da segunda parte de Dom Quixote

Cervantes, que jamás llama al protagonista 'ingenioso caballero', había dado al Quijote de 1615 el título de Segunda parte de don Quijote de la Mancha (por más que, de seguir la pauta de 1605, le habría correspondido el de Quinta parte del ingenioso hidalgo...). La forma que aparece en la portada responde a razones de conveniencia editorial, por el deseo de mantener la continuidad y a la vez establecer una diferencia respecto al primer Quijote y respecto a la continuación apócrifa de Avellaneda (1614), que se presentaba como Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha, que contiene su tercera salida y es la quinta parte de sus aventuras.

En 1615, por otro lado, Juan de la Cuesta llevaba siete años huido de Madrid, pero la propietaria de la imprenta mantuvo su nombre en la denominación comercial de la casa. (RICO, 2009, p. 536).

Alguns elementos paratextuais foram incorporados às edições de *Dom Quixote*, ganhando *status* de cânone, como é o caso das ilustrações do artista francês Gustave Doré (1832-1883) que se tornaram indissociáveis da obra de Cervantes em várias edições. Seus desenhos constituem o principal registro visual do universo quixotesco. O artista representa a personagem cervantina por uma perspectiva romântica. Doré é conhecido por ser um dos desenhistas mais produtivos do século XIX. Interessado pela literatura, o artista realizou ilustrações de várias outras obras literárias, tais como *Contes drolatiques*, de Honoré de Balzac; *Divina Commedia*, de Dante Alighieri; *Paradise Lost*, de John Milton; o conto de Edgar Allan Poe, *The Raven*; além de várias cenas bíblicas e contos de fadas, como a *Cinderela*, *O gato de Botas*, *Chapeuzinho Vermelho* e *A Bela Adormecida*. Tais ilustrações contribuem para a construção de paratextos ilustrativos. Muitas vezes, é difícil pensar seu trabalho dissociado da obra cervantina. Nesse aspecto, há uma espécie de posse da obra, que permite a sua reinvenção por meio de outro suporte. Eis alguns de seus desenhos:



Fig. 3: Dom Quixote e a leitura das novelas de cavalaria.

Na imagem, Doré procura representar não somente a imensa biblioteca de Alonso Quijano, mas a transposição do universo ficcional para o real, graças à incrível imaginação que possui, transformando-o no engenhoso fidalgo Dom Quixote. Ressalta-se, ainda, a perspectiva de leitor ativo: os livros espalhados pelo chão, Alonso Quijano empunhando uma espada enquanto lê (provavelmente em voz alta) as novelas de cavalaria. A infinidade de figuras imagéticas que o rodeiam são a representação do mundo ficcional que, habitado em seu interior, será transposto para o mundo externo e tornará real. O artista traz para o protagonismo o livro e a importância da leitura, instância central do romance cervantino: “As aventuras de D. Quixote começam, é claro, numa biblioteca e movem-se frequentemente, em pensamento ou em palavras, e mais uma vez em ação, em torno dos conteúdos dessa biblioteca; mas é igualmente notável que o mundo para o qual ele sai em excursão esteja cheio de manuscritos e impressos.” (ALTER, 1998, p. 108).

Donzelas em perigo, seres malvados, grandes batalhas travadas por cavaleiros valentes que desejam provar sua honra e valor são representados pelo artista; a grande cabeça à esquerda, que pode constituir a representação de um gigante que foi derrotado. Todo o universo dos romances de cavalaria aparece representado pelo artista por meio da imaginação de Alonso Quijano.



Fig. 4: A primeira saída de Dom Quixote

Na imagem que retrata a primeira saída do Quixote, ao fundo é possível perceber a busca (como na imagem anterior) de reproduzir o imaginário do cavaleiro: grandes batalhas, o reconhecimento por sua valentia e honra, auxiliar os fracos e oprimidos. Agora, Alonso Quijano é Dom Quixote: parte para viver as mais incríveis aventuras e conquistar o amor de sua amada Dulcineia. É possível associar essas imagens ao contexto vivido por Cervantes, principalmente no que se refere às batalhas pela expansão do território e da fé cristã.



Fig. 5: Dom Quixote e Sancho Pança

A imagem representa Dom Quixote e seu fiel escudeiro, Sancho Pança. Pode-se pensar que Dom Quixote fala ao seu escudeiro sobre as incríveis aventuras que os aguardam e as promessas de alcançar honra e glória com tais aventuras. Em várias passagens do romance, Sancho Pança insere-se nesse mundo imagético de Dom Quixote intensamente, tornando-o também o seu mundo.



Fig. 6: Dom Quixote e a célebre batalha dos moinhos de vento

A imagem representa a aventura dos Moinhos de Vento, um dos episódios mais famosos do Romance. Ao fundo, é possível perceber a aflição de Sancho Pança. A representação não traz figuras imagéticas de Dom Quixote como nas anteriores: Doré não representa os gigantes,

mas os próprios moinhos de vento. Nesse sentido, o artista preocupou-se em apresentar uma perspectiva verossímil ao episódio.

A obra de Cervantes tardou em ganhar ilustrações. Alguns artistas haviam composto várias ilustrações, mas nenhuma delas foi incorporada como as obras de Doré o foram. O contexto de produção das ilustrações de Doré é digno de nota: o artista decidiu viajar até a Espanha com o intuito de “encarnar” em seu trabalho a essência de Cervantes e todo o universo quixotesco. Chame-se a atenção ao aspecto heroico e à imponente da figura de Quixote nas representações de Doré pois que, no texto cervantino, a descrição de sua personagem corresponde àquela da figura de um velho louco e raquítico. Mesmo Rocinante, descrito por Cervantes como um “*rocin flaco*”, é apresentado como um belo cavalo alado.

Além disso, Gustave Doré é a principal influência utilizada por outros artistas para a produção de outras obras ilustrativas do *Quixote*. Dessa forma, Doré incorpora também a sua leitura do *Quixote*, enriquecendo a paratextualidade já iniciada por Miguel de Cervantes.

CAPÍTULO III

PARALELOS TRANSTEXTUAIS EM MIGUEL DE CERVANTES E JORGE LUIS BORGES

1. A Biblioteca como espaço transtextual: diálogo entre Pierre Menard, Jorge Luis Borges, Miguel de Cervantes e Dom Quixote

*“yo, que me figuraba el Paraíso
bajo la especie de una biblioteca.”
(Jorge Luis Borges, Poema de los dones)*

“Quem somos nós, quem é cada um de nós senão uma combinação de experiências, de informações, de leituras, de imaginações? Cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser completamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis.” (Italo Calvino, *As seis propostas para o próximo milênio*)

Biblioteca. *Locus* exemplar para estabelecer um diálogo com o mundo das palavras, que não é utópico, pois que não se mostra inalcançável. Ele é, antes, um devir de ideias, espaço de múltiplas interpretações e significados, capaz de suscitar a transcendência textual graças ao poder da leitura. A presença das inúmeras vozes ali reunidas pode conduzir a uma infinidade de interpretações.

Graças a tal aspecto, em vários momentos de algumas produções literárias, a biblioteca pode se revelar, ainda, espaço mítico. Nesse sentido, a figura do bibliotecário adquiriria proporções que o conduzem a uma espécie de figura, aquela do guardião, protetor de todo o acervo, à maneira, por exemplo, do enigmático bibliotecário de *O Nome da Rosa*, de Umberto Eco.

Importa observar que a biblioteca é, em geral, representada como lugar infinito, de vários andares, largas extensões de inúmeras prateleiras. É como se fosse um imenso labirinto³⁹. Essa característica aparece no conto de Jorge Luis Borges intitulado *La Biblioteca de Babel* (1974): trata-se de um *espacio* descrito como “*El universo (que otros llaman la Biblioteca) se compone de un número indefinido, y tal vez infinito...*”. (BORGES, 1974, p.465). Assim, a biblioteca é para Borges sinônimo de universo, lugar para a gênese de múltiplas relações

³⁹ A metáfora do labirinto atribuída à biblioteca de Borges ressalta justamente a grandeza de possibilidades que proporciona. É um ambiente que convida e envolve o leitor para conduzi-lo não à uma saída, mas permanecer no interior desse universo: “Para Borges, o labirinto é fundamentalmente uma aposta literária para criar infinitos [...] O ‘sujeito’ do labirinto borgiano não está do lado de fora, perguntando-se pelo caminho que leva a seu centro, mas dentro, desde sempre, resignado a não poder sair.” (SCHWARTZ, 2017, p. 304).

transtextuais. Tal aspecto, como se poderá ler em nosso trabalho, permite construir um paralelo relevante entre Miguel de Cervantes e Jorge Luis Borges. Em ambos, a biblioteca é lugar que remete às promessas de um surpreendente universo. Em Cervantes, é o lugar onde Dom Quixote busca a representação do que está narrado em suas inúmeras novelas de cavalaria. Imerso em sua biblioteca, e habitado por tudo quanto ali se oferece à leitura, inventa um novo mundo imaginário e adota-o como real. Em Borges, é o principal elemento de constituição de sua obra, elemento que estabelece relações entre realidade e ficção e propõe jogos transtextuais.

Ao pensarmos nas particularidades da biblioteca de Borges, que se nos permita reportar primeiramente aos aspectos biográficos do autor para entendermos esse ambiente como espaço de transcendência. Em sua infância, Borges passava longas horas na biblioteca de seu pai. Nascia ali um leitor pertinaz, capaz de estabelecer uma infinidade de relações entre o acervo ali reunido. É exatamente dentro desse ambiente que nasce o autor Borges, famoso principalmente por manter evidente a sua prática autoral por meio de inúmeras relações textuais, o que constitui grandes enigmas literários. Assim, a biblioteca passa a ser um espaço de sagacidade, pois a partir daí, não é mais um lugar de refúgio: ela passa a integrar instâncias grandiosas, convertendo-se no elemento mítico que caracterizará toda a obra borgiana:

Na mitologia borgiana, essa biblioteca assume igualmente dimensões variadas: de início, configura-se como a biblioteca paterna em que Borges literalmente nasce como escritor e leitor da literatura mundial. Inscreve-se de forma histórica na biblioteca, entendida em seu estatuto de instituição pública, na qual o escritor por muitos anos ocupa a função de diretor. A biblioteca representa, enfim, o lugar em que metaforicamente o processo criativo borgiano ganha forma e se justifica. A estreita analogia buscada por Quixote entre o mundo e os livros- e as descobertas da semiologia que conferem ao real o estatuto de representação- partilham com Borges a construção de uma poética do objeto-livro como modelo reduzido do universo-biblioteca. O narrador borgiano jamais se livra do espectro do espaço ficcional, uma vez que a realidade exterior encontra-se de tal maneira contaminada pela representação que se confunde com as letras adormecidas nos volumes. (SOUZA, 2009, p. 36).

Essa configuração da biblioteca de Borges torna-se a um tempo representação de seu modo de compor literatura e defesa da escritura. Além disso, caracteriza-se como metáfora da representação, tal como aparece em seus contos e suas personagens como, por exemplo, em *El Aleph*, *Pierre Menard, autor del Quijote*, *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, entre outros. Por meio da prática intertextual, sua perspectiva a respeito da representação adquire aspectos míticos, ao mesmo tempo em que consiste em instrumento de ironia dos estudos da teoria literária, como autoria, cânone, hierarquia literária, entre outros. Além disso, o próprio autor insere-se como personagem no labirinto textual por ele criado, tal como será discutido adiante. Assim, “para

Borges, o mundo é uma ilusão, uma especulação, um labirinto, um espelho que reflete outros espelhos”. (BLOOM, 2001, p. 53).

Borges apreende a literatura também como uma imensa enciclopédia, que, composta por inúmeros verbetes, mostra-se aberta à múltiplas possibilidades de construção de novas significações, o que permite que vários enigmas sejam propostos ao leitor. É a partir desses enigmas que o leitor poderá, junto com as personagens da trama, enveredar pelos bosques ficcionais e buscar desvendar vários mistérios, tal como aparece em *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*.

A biblioteca borgiana é constituída não somente como espaço físico infinito, alcança o aspecto de eternidade quando relacionada à produção literária do autor graças à analogia com toda sua produção literária, em um intenso processo de desdobramento:

(...) faz parte das passagens obrigatórias da crítica sobre Borges observar que cada texto dele duplica ou multiplica o próprio espaço através de outros livros de uma biblioteca imaginária ou real, leituras clássicas, eruditas ou simplesmente inventadas. (CALVINO, 2001, p.249).

Graças à transcendência textual e às referências a outros textos, Borges transforma sua literatura em uma imensa biblioteca. Em seus escritos, vislumbra-se a interação entre realidade e ficção, tramas enigmáticas nas quais muitas vezes o autor se autoficcionaliza, processo também realizado, aliás, por Cervantes em seu prólogo do *Quixote*.

Ao considerarmos os aspectos intertextuais entre Cervantes e Borges, a analogia com a biblioteca recebe igual destaque na produção literária de Cervantes — basta se pensar nas particularidades que permeiam a produção de *Dom Quixote* já referidas na primeira parte de nosso trabalho: vitupério às novelas de cavalaria, referências a outras obras do gênero, composição plural de discursos em seu prólogo, etc., além da inserção de sua própria obra dentro da trama quixotesca com a finalidade de conferir autenticidade à sua obra em conflito com a publicação apócrifa. Importante ressaltar que o próprio Dom Quixote vislumbra tal obra, maravilhado com a forma em que é representado e confronta-a com a inverdade da obra de Avellaneda. Nesse sentido, a produção literária de Miguel de Cervantes pode ser igualmente considerada como uma imensa biblioteca.

A amplitude da biblioteca na literatura borgiana relaciona-se com a temporalidade no sentido de compor um aspecto do infinito no âmbito literário⁴⁰. Em Borges, tal característica reveste-se de um viés metafísico:

⁴⁰ Ítalo Calvino, em *Por que ler os clássicos* (2001), discute o aspecto metafísico da temporalidade na obra borgiana, exemplificado em um de seus contos mais famosos, *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941). O autor destaca a brevidade em que se estruturam os contos de Borges, que, em poucas páginas, são capazes de

Em cada texto, por todos os meios, Borges fala do infinito, do inumerável, do tempo, da eternidade ou da presença simultânea ou da dimensão cíclica dos tempos. (...) Uma tal concepção do tempo múltiplo é cara a Borges porque é aquela que reina na literatura, ou melhor, é a condição que torna a literatura possível. (CALVINO, 2001, pp.251-2).

Assim, a temporalidade que reina na literatura é aquela em que coexiste uma multiplicidade de discursos, de obras que se referem a outras em um intenso exercício intertextual, eternizando o objeto literário, além de continuar promovendo a construção de uma grande fortuna crítica. Nesse sentido, o texto passa a alcançar a perspectiva de clássico, pois

Os clássicos são aqueles livros que chegam até nós trazendo consigo as marcas das leituras que precederam a nossa e atrás de si os traços que deixaram na cultura ou nas culturas que atravessaram (ou mais simplesmente na linguagem ou nos costumes.) (CALVINO, 2011, p.11).

A referência a outros textos permite que o objeto literário não seja esquecido ao longo do tempo e alcance ampla circulação em diferentes tempos e culturas, constantemente enriquecido por outras leituras, sentidos e interpretações. Esse processo decorre de um intenso exercício de leitura e de novas experiências que consistem em um leque de possibilidades de práticas leitoras. É como um intenso processo de busca em uma das prateleiras da imensa

suscitar profundamente a eternidade e a multiplicidade do tempo, aspectos que tornam a literatura possível: “E aqui retomo o que dizia antes sobre a máxima concentração dos significados na brevidade dos seus textos. Consideremos um exemplo clássico da arte borgiana: seu conto mais famoso, ‘El jardín de senderos que se bifurcan’. O enredo evidente é o de um conto de espionagem convencional, um enredo aventureiro condensado numa dúzia de páginas e um pouco forçado para chegar a um final surpresa. (O epos que Borges utiliza compreende também as formas da narrativa popular.) Esse conto de espionagem inclui um outro conto, em que o suspense é de tipo lógico-metafísico e o ambiente é chinês: trata-se da pesquisa de um labirinto. Neste conto está incluída, por sua vez, a descrição de um interminável romance chinês. Porém, aquilo que mais conta nesse novo narrativo compositório é a meditação filosófica sobre o tempo em que se desenrola, ou melhor, as definições das concepções do tempo que aí são sucessivamente enunciadas. Percebemos no final que, sob a aparência de um thriller, é um conto filosófico, ou melhor, um ensaio sobre a ideia do tempo aquilo que acabamos de ler.

As hipóteses sobre o tempo que são formuladas, no ‘Jardim de caminhos que se bifurcam’, cada uma contida (e quase oculta) em poucas linhas, são: uma ideia de tempo pontual, como um presente subjetivo absoluto (‘...refleti que todas as coisas, a cada um, acontecem precisamente, precisamente agora. Séculos e séculos, e só no presente acontecem os fatos; inumeráveis homens no ar, na terra e no mar, e tudo isso que realmente acontece, acontece comigo...’); depois uma ideia de tempo determinado pela vontade, o tempo de uma ação decidida de uma vez por todas, em que o futuro se apresenta irrevogável como o passado; e enfim a ideia central do conto: um tempo plural e ramificado em que cada presente se bifurca em dois futuros, de modo a formar ‘uma rede crescente e vertiginosa de tempos divergentes, convergentes e paralelos.’ Essa ideia de infinitos universos contemporâneos em que todas as possibilidades sejam realizadas em todas as combinações possíveis não é uma digressão do conto, mas a própria condição para que o protagonista se sinta autorizado a executar o crime absurdo e abominável que a sua missão de espionagem lhe impõe, certo de que isso ocorre só num dos universos mas não nos outros, ou melhor, que, executando-os aqui e agora, ele e a sua vítima possam reconhecer-se amigos e irmãos em outros universos. Uma tal concepção do tempo múltiplo é cara a Borges porque é aquela que reina na literatura, ou melhor, é a condição que torna a literatura possível”. (CALVINO, 2001, pp.251-2).

biblioteca que habita em cada um de nós, cujo acervo literário pode ser transposto em um acentuado exercício da *inventio*.

O trabalho artesanal da citação levado a níveis espantosos é discutido por Antoine Compagnon no capítulo “O Homem da tesoura”, que integra a obra *O trabalho da citação* (2007), no qual conta-se a história do guarda florestal que confessou possuir uma biblioteca que serviria apenas para si mesmo, pois tal acervo era composto apenas por livros incompletos: ele recortava as páginas que não eram do seu interesse, mantendo apenas aquilo que lhe agradava. Assim, seus livros limitavam-se ao número de duas, três páginas. Dessa forma, sua biblioteca era composta por um imenso catálogo de citações.

Assim, por meio da história do guarda florestal, Compagnon discute a prática leitora, que também é realizada à maneira do guarda florestal: o leitor seleciona, extrai trechos e insere-os em novos contextos, atribuindo-lhes novas significações. O *grifo* seria, nesse contexto, a “tesoura” para a realização de tal processo. Esse constante processo de seleção e de recomposição de fragmentos consiste na construção de um grande acervo:

Ao cortar os livros da mesma forma que se cortam as árvores, o guarda-florestal repete o gesto artesanal da leitura e da citação. O manuseio do papel, da tesoura e das letras simboliza o ato de leitura como expiação e dilaceração. Mutilam-se os corpos, sacrificam-se os versos, e a citação promove a circulação do sentido, que dependerá do lugar em que foi enxertado. A atitude do guarda-florestal escandalizou o público leitor da revista por ter tomado ao pé da letra a prática da citação que todos, sem exceção, exercem: selecionar, cortar, colar e recompor os textos conforme o recorte pessoal. (SOUZA, 2009, pp. 33-4)

Quando se pensa na prática da citação como “mutilação” ao livro, ela é vista com espanto, pois tal processo é realizado de forma que não possa desintegrar o seu suporte. Os rastros de leitura que são deixadas em suas páginas, apesar de não destruírem o papel, são igualmente de natureza interventora, no sentido de expor a passagem do leitor, revelando suas impressões, que são o grifo, as anotações, os riscos, dentre outros. Tais pistas violariam o aspecto sagrado do suporte impresso.

A referência à biblioteca evidencia a intertextualidade e o exercício da citação como prática infinita. Por si só, a literatura é constituída pelo exercício profundo, pelo *ad infinitum* da citação, do fragmento. Ao exercer seu ofício literário, Jorge Luis Borges o faz ao encomiar a transtextualidade e a prática da citação:

Tecer considerações sobre a biblioteca é constatar a escolha de um saber resultante da prática infinita da citação, do gesto intencional de se eleger este ou aquele autor e inseri-lo no universo pessoal de artifícios e de ficções. Essa tendência não é exclusiva da literatura de Borges, pois abarca uma das múltiplas vertentes da poética

contemporânea. Se o guarda-florestal tomou ao pé da letra a prática da citação, o escritor argentino a elevou ao grau máximo de metaforização, ao se apoiar tanto nos textos já escritos quanto nos apócrifos ou inventados. Não resta a menor dúvida de que Borges representa, na tradição da literatura contemporânea, a teoria da escrita como citação. (SOUZA, 2009, p. 34).

Nesse sentido, podemos adotar também a biblioteca borgiana como um grande repositório de citações e referências a outros textos. Interessante destacar que a (re)significação de um objeto literário é evidenciada no conto *Pierre Menard, autor del Quixote*, onde aparecem dois trechos de *Dom Quixote* que, mesmo idênticos, diferenciam-se justamente pelo período em que são produzidos. Nesse aspecto, Borges ironiza o conceito de autoria ao recorrer ao texto cervantino para fortalecer o seu intento, graças à extração do fragmento retirado do seu contexto original. Assim, destacam-se as instâncias metafísica e simbólica da biblioteca:

O exame da biblioteca borgiana implica uma série de associações de ordem literal e metafísica, além de inúmeros desdobramentos relativos à formação intelectual do escritor, de suas preferências literárias e filiações livrescas. De grande fascínio reveste-se ainda a exploração do espaço real e simbólico da biblioteca, lugar labiríntico formado por galerias, cantos e escadas que se perdem no infinito, ou das estantes que acolhem impassíveis os mais estranhos e distintos livros. Sala de leitura que se fantasmagoriza quando o seu guardião é um cego que assume a personagem de Borges- ou Jorge de Burgos de O nome da rosa- artífice das ficções nascidas no interior de uma floresta de palavras. Triste ironia que faz do guardião dos livros um habitante da noite. (SOUZA, 2009, pp.34-5).

Além dos fatores referidos anteriormente, a biblioteca também se constitui como um elemento-chave do processo de ficcionalização do escritor argentino, conforme será exposto mais adiante. Se nos remetermos uma vez mais à Umberto Eco e a seu romance *O Nome da Rosa*, reencontraríamos em sua personagem enigmática aquelas marcas que tornaram Jorge Luis Borges célebre — bibliotecário e enigmático —, e que, ainda, fazem referência a elementos biográficos do escritor argentino — sua cegueira—; sem contar a referência ao nome do autor em sua personagem, Jorge de Burgos.

Vale ainda lembrar que no século XVI Michel de Montaigne destaca o aspecto da biblioteca como um espaço de resguardo. Em um de seus ensaios, “De Trois Commerces” (*Essais III, 3*)⁴¹, o autor considera esse lugar como um espaço de refúgio ao caos presente no mundo externo. Montaigne decide isolar-se depois de várias experiências pessoais, intelectuais e políticas. É justamente em uma torre que o pensador dispõe seu reduto, transformando-o em imensa biblioteca:

⁴¹ A tradução dos ensaios de Montaigne, também utilizada na presente pesquisa, é aquela publicada pela Editora Martins Fontes-Selo Martins, em 2001. O título do ensaio *De Trois Commerces* aparece na edição como *De Trêz Relacionamentos*. MONTAIGNE, Michel de. Ensaaios, Os. Livro III. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

Em casa, afasto-me um pouco mais frequentemente para minha biblioteca, de onde facilmente governo minha propriedade. Estou acima da entrada e vejo abaixo de mim meu jardim, meu galinheiro, meu pátio e o interior da maior parte dos cômodos da casa. Aqui, folheio ora um livro ora outro, sem ordem e sem objetivo, em fragmentos desconexos; ora divago, ora registro e dito, caminhando, meus devaneios que aqui estão. (MONTAIGNE, 2001, p. 63)

Os livros proporcionam-lhe um sentimento de regozijo, e pelo fato de sua biblioteca estar localizada em uma torre, espaço elevado, é como se esse ambiente adquirisse um âmbito celestial. De seu paraíso, o pensador observa o ambiente ao seu redor, sem se preocupar com as questões mundanas. Assim, a biblioteca pode ser considerada como um espaço propício ao deleite. Tal perspectiva nos permite pensá-la como um espaço de transcendência leitora, ou seja, a sagacidade diante do objeto literário que permite ao leitor ir além da sua função e atingir outras instâncias: é o caso de Dom Quixote e Pierre Menard. O primeiro adota a figura representada nas novelas de cavalaria e torna-se um cavaleiro andante, ao mesmo tempo em que apreende tal aspecto como real; Pierre Menard, de seu lado, torna-se autor, pois anseia a composição do “seu” *Quixote* a partir da obra canônica de Miguel de Cervantes. Porém, suas experiências, seu tempo e sua cultura conferem ao seu *Quixote* legitimidade e singularidade como aquele de Cervantes.

O processo de transcendência leitora é um grande paralelo entre Cervantes e Borges com relação às suas personagens, pois que elas desempenham, de forma “assombrosa”, seus papéis de leitores ativos: Dom Quixote enlouquece pela leitura excessiva das novelas de cavalaria e Pierre Menard alcança a função de autor, e ainda mais impressionante, logra grande valorização de sua obra, mesmo que inacabada. Ainda: os textos de ambos constituem-se como um jogo de ironias: o primeiro realiza forte vitupério das novelas de cavalaria; o segundo ironiza o conceito de autoria. Assinale-se, outrossim, que Cervantes parece igualmente ironizar o conceito de autoria, pois que defende o objeto literário, principal instrumento para a exposição das aventuras do seu Cavaleiro da Triste Figura, como na passagem (capítulo IX) do encontro dos textos que relatam as aventuras de Dom Quixote. Ali, já se percebe em Cervantes uma cadeia intertextual de autorias: um manuscrito de autoria de Cide Hamete Benengeli que narra as aventuras do Quixote. Dito de outro modo, Cervantes inventa uma personagem ficcional que assume a perspectiva de autor, tal como fez Borges ao criar Pierre Menard.

Considerando esses aspectos, podemos fazer a hipótese de que se estabelece uma relação transtextual entre Cervantes e Borges: as personagens cervantinas adotam uma perspectiva semelhante a de Pierre Menard nesse processo de manuseio do objeto literário. Borges aproveita

esse enredo para tratar de forma irônica o elemento autoral e construir seu conto. Assim, o *motus* da transtextualidade ultrapassaria a relação entre os textos e se estabeleceria também entre seus autores.

Ao conferir autonomia à escritura e ao ironizar o conceito de autoria, Borges atribui uma importância à linguagem. Assim, o texto propaga-se através do tempo e do espaço graças ao indivíduo que escreve e a seus precursores. Essa é uma perspectiva assumida por Borges em seu ensaio “Kafka e seus precursores”, publicado em 1952, no qual podemos observar a discussão que consiste em expor o objeto literário como uma abertura para a reescrita, abandonando-se por isso mesmo a noção de gênero:

Neste texto, Borges elenca precursores de Kafka, autores que não mantêm entre si nenhuma relação direta, que nem sequer pertencem à mesma ‘família’ literária, bastando que tenham alguma ‘afinidade’ com a obra de Kafka. [...]O autor argentino parte do princípio que é o texto de Kafka que deve ser tomado como referência para a leitura ou releitura dos textos anteriores, modificando assim as relações de dependência, filiação, originalidade e precursão. Um texto que é influenciado por um outro, anterior em sua concepção, pode, em um segundo momento, influenciar a leitura ou releitura do texto que o influenciou. (REIS, 2001, pp. 96-7)

Eis um aspecto relevante para ser pensada a transcendência do texto através do tempo. O conto de Borges rompe primeiramente o aspecto temporal para, em seguida, romper com aquele de gênero e, principalmente, ironizar a autoria e os valores atribuídos às obras. Dessa forma, já é possível pensar as relações intertextuais que o texto borgiano pode propor: presença de referências a outros textos, interações entre personagens reais e ficcionais, comentários do narrador e notas de rodapé.

Podemos pensar que o processo de intertextualidade já começa com o próprio Cervantes, e é exatamente esse aspecto de que se serve Borges para enfatizar a tarefa de *Pierre Menard*: ele resgata esse elemento e confere à sua personagem a autenticidade que solidifica seu intento inusitado. Dessa forma, Borges busca dentro da própria obra de Cervantes elementos e fatos que são comuns ao que realiza Pierre Menard, o que pode ser entendido como um agente que contribui para a perpetuação do arquitexto, que é a obra de Cervantes. Assim, não por acaso os capítulos citados da obra cervantina aparecem no conto, pois tratam exatamente das questões autorais, constituindo-se em uma espécie de cadeia de autorias, leituras e interpretações:

Parece-nos que o principal ponto em comum refere-se à identificação com os procedimentos do autor espanhol no que diz respeito à maneira de dotar a literatura de um processo de auto-referencialidade crítica, ou da instituição de processos intertextuais elaborados dentro do mundo narrativo e operada através do livro. A retomada do Quixote é realizada como parte da visão borgesiana, moderna, e também

cervantina, que parte da perspectiva na qual os binômios literatura/realidade, arte/vida, mundo/representação já não possuem barreiras definidas que os separem e isolem como formas opostas de apreensão da totalidade. (NASCIMENTO, 2006, p. 83).

A transposição de gêneros e a ironia de Borges com os conceitos literários são determinantes para caracterizá-lo como escritor moderno. Cervantes pode ser visto da mesma forma em seu tempo, pois o *Quixote* constitui-se em um vitupério das novelas de cavalaria da época. Observe-se, ainda, que na própria composição de sua obra aparecem elementos que apontam como o primeiro Romance moderno. São esses elementos, dentre outros: o próprio enredo de sua personagem principal — cavaleiro valente que deve lutar em defesa de seu reinado (Dom Quixote almeja o amor de Dulcineia, principal motivo que o impulsiona a viver suas aventuras), cujo mundo é construído no imaginário da própria personagem; a figura do valente cavaleiro, velho magro, raquítico, em oposição à figura de um cavaleiro jovem, belo e forte, distinção determinante para conferir aquele caráter de modernidade ao Romance, conforme observado anteriormente. A própria composição do *Quixote* apresenta características inovadoras para a sua época, como a inserção de várias narrativas que são contadas pelas personagens que surgem na jornada de aventuras de Dom Quixote. Dessa forma, Cervantes e Borges parecem jogar jocosamente com os conceitos canônicos tradicionais da literatura, vigentes no período em que vivem — o que permitiria um diálogo entre eles.

Em seu texto “Magias parciales del Quijote”, ensaio publicado em *Otras Inquisiciones* (1960), Jorge Luis Borges ressalta a atribuição de clássico a *Dom Quixote*, mas enfatiza o que a obra propõe uma conexão entre realidade e ficção, o que consistiria em um modelo inovador para a época de Cervantes. Mesmo que a obra tenha sido publicada no século XVII, o processo efetuado por Cervantes seria distinto do modelo empregado no século XIX: “... *la forma del Quijote le hizo contraponer a un mundo imaginario poético, un mundo real prosaico[...] para Cervantes son antinomias lo real y lo poético.*” (BORGES, p. 65, 1960). Cervantes não emprega elementos fantásticos, pois “*Cervantes no podía recurrir a talismanes o a sortilegios, pero insinuó lo sobrenatural de un modo sutil, y, por ello mismo, más eficaz.*” (BORGES, 1960, p. 66). Dessa forma, a *inventio* cervantina mostra-se exitosa justamente na proposta de confusão entre realidade e ficção sem elevar o aspecto ficcional em proporções elevadas.

Por situar dois mundos paralelos, o real e a ficção, nos dois mundos de sua personagem — o Quixote — e nas relações transtextuais, fora das tradições literárias, Borges confere ao *Quixote* características modernas. Além disso, Borges comenta os aspectos transtextuais que aparecem na obra de Cervantes, que se constitui em confundir o subjetivo e o objetivo. O

escritor espanhol adota a transtextualidade como recurso para ressaltar o seu desejo de que sua obra alcance êxito e integre o cânone das novelas de cavalaria:

En la realidad, cada novela es un plano ideal; Cervantes se complace en confundir lo objetivo y lo subjetivo, el mundo del lector y el mundo del libro. En aquellos capítulos que discuten si la bacía del barbero es un yelmo y la albarda un jaez, el problema se trata de modo explícito; otros lugares, como ya anote, lo insinúa. En el sexto capítulo de la primera parte, el cura y el barbero revisan la biblioteca de don Quijote; asombrosamente uno de los libros examinados es la Galatea de Cervantes, y resulta que el barbero es amigo suyo y no lo admira demasiado, y dice que es más versado en desdichas que en versos y que el libro tiene algo de buena invención, propone algo y no concluye nada. El barbero, sueño de Cervantes o forma de un sueño de Cervantes, juzga a Cervantes... (BORGES, 1960, p. 66).

Importa destacar que a própria obra é incorporada no âmbito ficcional. Enfatiza-se justamente o papel do leitor e a sua capacidade de julgamento na inserção do *Quixote* na trama. Nota-se que as personagens são leitoras de si mesmas, se veem representadas no suporte em que são trazidas, pois “*Ese juego de extrañas ambigüidades culmina en la segunda parte; los protagonistas han leído la primera, los protagonistas del Quijote son, asimismo, lectores del Quijote.*” (BORGES, p.67, 1960). O espanto de uma intensa *Mise en Abyme* no texto cervantino pode oferecer novas perspectivas ao papel do leitor que consiste em conferir-lhe destaque em sua função, que conduz à uma reflexão ao leitor “externo” da obra:

¿ Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del Quijote, y Hamlet, espectador de Hamlet? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios. En 1833, Carlyle observó que la historia universal es un infinito libro sagrado que todos los hombres escriben y leen y tratan de entender, y en el que también los escriben. (BORGES, 1960, p. 69)

O leitor ganha dentro da ficção atribuições que consistem em discutir e propor reflexões filosóficas dos princípios que regem os estudos literários. Suas ideias são um convite ao leitor externo, para que este possa participar desse intenso exercício do pensamento sobre a obra que se encontra diante de si. Tal confusão mobiliza no interior mesmo do espaço ficcional uma ironia oriunda dos conceitos modernos de literatura, que se renova no exercício da consolidação da escrita e da leitura.

A analogia com a biblioteca — lugar comum a Cervantes, Borges e Menard—, permite pensar a tarefa inusitada da personagem borgiana. Seu conto será analisado a partir dos conceitos intertextuais propostos por Gérard Genette e por Antoine Compagnon, buscando

compreender a presença do intertexto e como este aparece na construção do fortalecimento de Pierre Menard como autor. Além disso, será discutida a ausência do autor como figura do “corpo que escreve”. Aqui, será mobilizado o conceito de Roland Barthes enunciado em *A morte do autor* (2004) para pensar como esse distanciamento do autor como indivíduo contribui para o fortalecimento do texto em si e sua perpetuação a partir dos precursores de Miguel de Cervantes. É relevante destacar que tal processo é trabalhado por Cervantes e Borges com a presença de uma “cadeia de autorias”, através da perspectiva de leitores ativos que as personagens dos autores exercem, o que coloca em prática a autonomia e perpetuação da *escritura*. Ademais, serão pensadas outras instâncias atribuídas a Borges graças à sua prática intertextual: a busca pela manutenção da memória literária, seu processo de ficcionalização e autoficcionalização, sua produção escrita sobre Cervantes, algumas considerações sobre alguns estudos tradutológicos, entre outros.

CAPÍTULO IV

AS MÚLTIPLAS FACES DE BORGES: LEITOR, AUTOR E PERSONAGEM

1. Borges, leitor e crítico de Cervantes

Lectores

*De aquel hidalgo de cetrina y seca
tez y de heroico afán se conjetura
que, en víspera perpetua de aventura,
no salió nunca de su biblioteca.*

*La crónica puntual que sus empeños
narra y sus tragicómicos desplantes
fue soñada por él, no por Cervantes,
y no es más que una crónica de sueños.*

*Tal es también mi suerte. Sé que hay algo
inmortal y esencial que he sepultado
en esa biblioteca del pasado
en que leí la historia del hidalgo.
Las lentas hojas vuelve un niño y grave
sueña con vagas cosas que no sabe*

(Jorge Luis Borges)

As referências e os escritos de Jorge Luis Borges acerca de *Dom Quixote* são constantes em sua obra. Quando nos referimos à biografia do escritor, percebe-se a obra de Cervantes como fundamental no processo de formação leitora do autor, pois “... a leitura da obra de Cervantes foi, juntamente com Mark Twain, H.G. Wells, Robert Louis Stenvenson ou a tradução das *Mil e Uma Noites* de Richard Burton, matéria fundamental na formação do jovem leitor.” (BARBOSA, 2006, p. 318). Assim como Alonso Quijano, Borges é caracterizado como leitor assíduo. Tal fato se inicia em sua infância, quando passava longas horas de seu dia na biblioteca do pai. O autor viveu grande parte de sua vida rodeado por livros, tornando o culto a eles eixo fundamental de sua obra. A biblioteca, além de ser o seu espaço de refúgio, constitui-se em um dos principais ambientes retratados em sua obra.

O poema *Lectores* destaca justamente a perspectiva inicial da personagem cervantina: é graças ao poder transcendente da leitura que nasce Dom Quixote. Inicialmente, ressalta-se a biblioteca como o espaço de refúgio de Alonso Quijano e as novelas de cavalaria como seu deleite. A partir da transcendência de seu papel de leitor ativo, transforma-se em Dom Quixote. Nesse processo, há uma relação estreita entre autor e leitor, pois se busca “[...] caracterizar o Quixote, sonho de Alonso Quijano, por sua vez sonho de Miguel de Cervantes, como amigo.” (BARBOSA, 2006, p.327).

Alonso Quijano, quando se torna Dom Quixote, origina uma confusão entre real e ficcional; aquele que antes era um leitor assíduo passa a ser protagonista das novelas de cavalaria, gênero que tanto o fascinava. O cavaleiro da Triste Figura não será apenas a representação do que lia, mas passa a ser objeto de representação, tal como é observado por Michel Foucault, conforme observado anteriormente. Tal fato é comprovado desde o início da narrativa com as referências aos *Anales de la Mancha* e aos manuscritos de Cide Hamete Benengeli.

O poema conclui com um convite ao leitor para que exerça seu papel ativo, que ultrapasse os limites de empírico. Ademais, são ressaltados a biblioteca e o tempo, o que destaca a discussão sobre a temporalidade e as instâncias nas quais são retratados na obra do escritor argentino. Dessa forma, parece existir uma eternidade na imaginação, nos sonhos que a obra proporciona ao seu leitor, como em um ciclo infinito de criação de novas realidades. Cabe ao leitor experimentá-la. Além disso, ressalta a percepção e o emprego da intertextualidade; Pierre Menard parece ser a personagem borgiana que mais evidencia essa função ativa do leitor inserido no âmbito da reescrita.

Em um breve poema, Borges celebra a perspectiva de Miguel de Cervantes como autor⁴². Ao mesmo tempo, percebe-se que tal poema traz as impressões de Borges enquanto leitor de Cervantes. Mesmo que seus versos sejam breves, percebe-se que carrega diversos aspectos da biografia de Cervantes e destaca principalmente a gênese do *Quixote*.

Em seu primeiro livro de ensaios intitulado *El Tamaño de Mi Esperanza*, publicado em 1926, o escritor argentino realiza em “Ejercicio de Análisis” um estudo dos poemas que compõem o prólogo de *Dom Quixote*, e, de início, destaca justamente o tempo como agente perpetuador da escritura — o que reforçaria a discussão antes aqui realizada da obra literária como clássico. Em seu segundo texto sobre a obra cervantina, “Indagación de la Palabra”, escrito em 1927, e no ano seguinte publicado no livro *El Idioma de los Argentinos*, Borges preocupa-se em realizar uma análise da primeira frase que inicia a obra *Dom Quixote*: “*En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme*”. Importa destacar que o autor efetua seu estudo em um processo que confere primazia à palavra. A partir de cada componente

⁴² **Miguel de Cervantes**

Cruelles estrellas y propicias estrellas

Presidieron la noche de mi génesis;

Debo a las últimas la cárcel

En que soñé el Quijote.

(BORGES, Jorge Luis. *El Oro de los Tigres*. Disponível em: <http://23.253.41.33/wp-content/uploads/10.208.149.45/uploads/2013/03/1972-El-Oro-De-Los-Tigres-Poes%C3%ADa.pdf>. Acesso em: 20/07/2018)

da frase, Borges estabelece várias possibilidades de compreensão de uma oração a partir da obra cervantina. Assim, o autor transporta para o âmbito gramatical as infinitas possibilidades propostas pela perspectiva literária.

Em 1928, Borges publica o artigo “*La Conducta Novelística de Cervantes*”, também incluído no livro *El Idioma de los Argentinos*. Neste texto, o autor realiza uma análise da conduta do escritor espanhol ao empregar os recursos de persuasão com a finalidade de provocar reações de cumplicidade e amabilidade em seu leitor. Borges propõe nesse ensaio alguns paradoxos relacionados à interpretação da obra, tal como sua função paródica das novelas de cavalaria, por exemplo. Em 1960, Borges publica *Un Problema e Parábola de Cervantes y de Quijote*. Além disso, Borges desenvolve novamente a temática de Cervantes e sua obra em uma conferência realizada no Texas, em 1968.

O conto *Pierre Menard, autor del Quijote* é um texto ficcional que discute uma vez mais *Dom Quixote*. No entanto, o discurso empregado não é aquele do ensaio, mas, antes, a ficção. Interessante notar que, apesar de adotar o modo ficcional, o conto emprega uma perspectiva que se assemelha a um ensaio: há a discussão do narrador sobre a tarefa ousada da personagem; notas de rodapé com comentários do narrador e a contestação de conceitos da teoria literária, como autoria, cânone, hierarquia literária, etc. Assim,

[...] ‘Pierre Menard, como seu precursor à aproximação a Almotásim era ainda uma edificação intermediária entre o ensaio e a verdadeira narrativa.’ [...] Neste sentido, o ‘Pierre Menard’ é, obviamente, uma ficção; e se a sua porção narrativa está na invenção de uma personagem que lê e cria textos para serem ou não serem lidos, a sua porção de ensaio logo se revela pelo ponto de vista assumido pelo narrador que se debate entre um condescendente admirador e um frio analista daqueles mesmos textos criados pela personagem. (BARBOSA, 2006, pp.328-29).

A apreensão de gênero no conto borgiano apresenta duas instâncias: a ficcional, por meio de toda a trama, na qual Pierre Menard é a protagonista e a perspectiva teórica em que a voz do narrador evidencia as características de um ensaio, além de apontar a tarefa de Menard como uma prática palimpséstica.

A empreitada de Pierre Menard pode ser analisada também como um processo de ficcionalização do ato da leitura, especificamente a do próprio Borges com relação à obra de Cervantes e da literatura em sua completude, o que reforçaria a autonomia atribuída à escritura. Dessa forma, Menard pode ser apreendido como uma figura ficcionalizada de Borges no que se refere à prática leitora:

Quanto á preferência pelo Quixote em relação ao narrador, creio que seja possível dizer que ela decorre precisamente, por um lado, do tipo de leitura que Borges fazia da obra de Cervantes e, por outro, de como esta leitura acrescentava um elemento fundamental para a sua própria concepção da literatura e, por conseguinte, da arte da narrativa.

Emir Rodríguez Monegal foi capaz de perceber como o ‘Pierre Menard’ foi decisivo para o que chamou de ‘poética da leitura em Borges’. Acrescenta-se: para a sua poética tout court.

Na verdade, a partir de então, e como o testemunham os demais textos reunidos em *Ficciones*, a escritura borgiana vai se fazer cada vez mais dependente daquela “técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas”, que ele acentuava como contribuição central de Menard à arte da leitura.” (BARBOSA, 2006, p.331).

Nesse sentido, a personagem pode ser pensada como uma figura ficcional não somente da tarefa leitora de Borges, mas igualmente como um elemento de ficcionalização do próprio autor. De forma distinta da transposição da figura de Borges para a ficção, conforme será discutido adiante, Pierre Menard apresenta aspectos biográficos do escritor argentino. Assim, a personagem, por si só, caracteriza-se como uma instância de paralelos entre a realidade e a ficção, além de apresentar instâncias que aparecem obscuras para o leitor. Além disso, Pierre Menard pode ser caracterizado como fruto de um intenso exercício intelectual de Borges⁴³.

⁴³ Em *Borges Babilônico: Uma enciclopédia* de Jorge Schwartz (2017), Pierre Menard é definido como “Em circunstâncias famosas, que hoje fazem parte do mito do escritor, Borges, ansioso para pôr à prova sua capacidade intelectual depois do acidente sofrido na noite de 24 de dezembro de 1938 e da gravíssima deterioração de sua saúde que se seguiu, escreveu ‘Pierre Menard, autor do *Quixote*’ (*Ficciones*), dedicado a Silvina Ocampo e publicado no número 56, de maio de 1939, da revista *Sur*.

Menard é um ‘*Simbolista de Nîmes*’- segundo a definição do autor-, cuja ‘obra visível’ se caracteriza por certa vaidade finissecular, com a qual Borges joga, sem dúvida para zombar do mundinho literário parisiense com seus salões, polêmicas e bizantinismos. Mas o que importa é a obra ‘subterrânea’ de Menard, ‘a ímpar’, que consiste em ‘produzir’ três capítulos da primeira parte do *Quixote*, à força de rascunhos, renúncias e ascese. O narrador, que inicialmente parece distinguir-se por uma mistura de estupidez e credulidade, termina tirando lições gigantescas do evento: “Menard (talvez sem querer) enriqueceu mediante uma técnica nova a arte detida e rudimentar da leitura: a técnica do anacronismo deliberado e das atribuições errôneas.” In fine, ele chega assim às alturas de Menard, as quais são como o anúncio de boa parcela de teoria literária que ainda estava por vir: as orientações futuras da poética (para o intertexto, a citação, a reescritura e o papel criador do leitor) estão como que programadas nessas doze páginas inspiradas, que abrem a época das *ficciones* borgianas e são, talvez, as mais sublimes, fascinantes e divertidas jamais escritas por Borges.

O que sabemos, enfim, de Menard? Sua morte recente (o narrador afirma ter estado no enterro), o catálogo de sua ‘obra visível’, algumas paixões (o xadrez, o alexandrino, o paradoxo de Aquiles e a tartaruga – este último desenvolvido em seu livro *Les Problèmes d’un problème*, de 1921), a relação ambígua com Paul Valéry, a queda pelos ambientes aristocráticos mesmo decadentes, sua provável solidão, as frustrações e ambições, o gosto minucioso pela revisão, reescritura, intercâmbio intelectual, tradução...

Daniel Balderston (*Out of Context. Historical Reference and the Representation of Reality in Borges*) contextualiza de forma brilhante o personagem e sua obra, insistindo no significado paradoxal dos três capítulos do *Quixote* produzidos por Menard nos anos 1920-30, particularmente as páginas por ele dedicadas ao discurso acerca das armas e letras, em meio ao grande debate francês e europeu sobre pacifismo, surgido pouco antes da Primeira Guerra Mundial. Balderston evoca também seu surpreendente desinteresse pela questão palpitante do nacionalismo; a notável e abrangente formação humanística (filosofia, literatura, idiomas, história, lógica...); a tendência ao retraimento, amenizada, talvez, por Valéry, que o ajuda a sair do isolamento provinciano. Destaca,

O aspecto enigmático da obra de Borges possibilitou a elaboração de um dicionário composto por verbetes que circundam todo o universo literário do escritor: trata-se de *Borges Babilônico: Uma enciclopédia*, organizado e publicado por Jorge Schwartz em 2017. A obra foi elaborada e pensada justamente no moldes de um gênero aclamado por Borges: a enciclopédia.

O fascínio de Menard pela obra cervantina deve-se à possibilidade que nela encontra de contestar as relações entre obra, construção e manutenção do cânone. Ao mesmo tempo, remete-se novamente ao propósito constante de Borges que consiste no poder de proporcionar novos sentidos e significados ao objeto literário. Nesse procedimento, afasta-se da figura autoral e a escritura não aparece mais vinculada a um autor, o que mostra-a aberta a infinitas possibilidades. Por meio dessa perspectiva, é possível pensar no conto como uma espécie de ensaio autobiográfico de Borges:

Situado entre o ensaio e a verdadeira narrativa, como o próprio Borges o caracterizou em 'Um Ensaio Autobiográfico', o 'Pierre Menard' encontrava no Quixote o correlato mais adequado para se exercer no intervalo entre os dois, sendo, simultaneamente, uma grande obra narrativa que se fizera íntima por meio de leituras continuadas, e na qual Borges vislumbrava a técnica admirável dos fingimentos e enganos de uma escritura que, a todo momento, está problematizando as tensas relações entre a realidade e a ficção. Ou, dizendo de um modo mais direto, em que a própria narrativa alimenta-se da leitura de outras narrativas e de si mesma, como se revela, sobretudo, na segunda parte da obra, não sem motivo, portanto, a privilegiada por Borges. (BARBOSA, 2006, p.331)

Ao mesmo tempo em que é alimentado⁴⁴ enriquecido por inúmeras vozes, o sonho borgiano do tempo metafísico, da eternidade da literatura começa a se concretizar. A problemática exposta no conto pode ser entendida como a concretização da proposta de Borges no âmbito literário. Tal processo é possível quando o leitor assume a posição de protagonista e transcende a sua função. A leitura passa a ser a principal fonte eternidade da obra e um elemento

finalmente, um livro não mencionado por Borges, sobre grafologia e psicanálise, revelando-nos um inesperado Menard, 'discípulo menor' de Freud.

O autor desse verbete relata mais extensamente, em um romance recente (*Une Vie de Pierre Ménard*), a vida de Menard (nascido em Nîmes, em 1862, e falecido em Montpellier, em 1937), seus passeios pelo Jardim Botânico de Montpellier, a influência secreta sobre os amigos Jorge Luis Borges, Paul Valéry e André Gide, seu papel central na modernidade literária, assim como a heroica resignação à invisibilidade literária. - ML." (SCHWARTZ, 2017, pp. 401-02).

⁴⁴ Nietzsche aponta que a leitura consiste em um intenso exercício de *ruminação*, pois cabe ao leitor a tarefa de desvendar os enigmas propostos por um texto. O filósofo alemão discute em alguns escritos, como o prólogo da *Genealogia da Moral*, por exemplo, que a sua obra somente seria compreendida séculos adiante. Nesse sentido, Nietzsche aponta novamente para a necessidade de busca de sentidos e interpretações que um texto pode oferecer. O leitor, nesse ato de "ruminar" o texto, deve explorá-lo e ser capaz de ser um agente ativo para envolver-se nas tramas textuais e desvendar seus enigmas.

de ficcionalização do texto literário, fato que já está presente em *Dom Quixote* e que, mais tarde, aparece com ênfase em toda a obra de Jorge Luis Borges como elemento fundamental.

Em seu famoso ensaio “Kafka y sus precursores”, publicado no livro *Otras Inquisiciones*, as múltiplas significações que uma obra pode adquirir permite que ela possa ser lida por meio das leituras, (re) criações que a precedem. Nesse sentido, podemos pensar na possibilidade de ler o *Quixote* a partir de seus precursores. Assim, estabelece-se uma leitura inversa, ou seja, uma leitura da obra de Cervantes por meio de Pierre Menard. Esse procedimento ironiza principalmente as teorias de autoria, cânone e hierarquia literária. Assim, “(...)a contemporaneidade da literatura se afirma sobre as particularidades temporais dos autores.” (BARBOSA, 2006, p.331). Graças à empreitada de Menard, a obra cervantina pode manter-se atual em cada processo de releitura a que é submetida. Cada releitura e (re) criação adquire autenticidade ao levar-se em consideração cada experiência autoral vinculada à obra.

A autonomia da escritura acarreta a perda da identidade do autor, e Borges abandona sua perspectiva autoral para adotar a de copista ou a de tradutor, como se sua voz fosse reinventada em várias vozes autorais, todas porém, sem uma identidade, em um exercício intenso de defesa da escritura. Ressalta-se, ainda uma vez, a leitura como principal fator para que tal procedimento aconteça:

A versão condensada dos livros dispersos nas estantes é para Borges uma das formas de ampliar o arsenal de histórias, reduplicando as letras contidas no grande texto do paraíso-biblioteca. Funciona ainda como estratégia capaz de anular a personalidade autoral: ele se nomeia declaradamente copista e tradutor das tramas urdidas pelos livros. Na biblioteca, a leitura e a escrita contribuem para a formação de um procedimento complementar, tornando-se Borges o leitor de um texto que o precede. Perdido no labirinto, o escritor reduplica e traduz saberes que ao mesmo tempo o aprisionam e o libertam. (SOUZA, 2009, p. 35)

Cada “livro disperso” em sua biblioteca permite que a voz autoral adquira uma multiplicidade de funções. Todas as possibilidades advindas desse ambiente são constituídas por procedimentos que conferem primazia à escrita e a sua circulação, seja em procedimentos intertextuais ou em práticas tradutológicas. A tradução, nesse sentido, é a forma mais explícita de transposição textual e de intertextualidade, conforme observado anteriormente por meio das teorias de Genette.

A paixão pela leitura é uma característica comum a Borges e a Miguel de Cervantes. Cervantes era um apaixonado por livros, e as referências transtextuais que realiza em suas obras é uma demonstração do grande conhecimento que possuía acerca da literatura. Cervantes almejava integrar-se nas fileiras dos homens das Belas-letas. Para tal, enfrentou grandes

dificuldades, tendo em vista que sua posição social, idade e a deficiência em seu braço esquerdo — oriunda da Batalha de Lepanto — são características físicas que dificultavam a composição de um delineamento que se encaixasse nos moldes de homens desse ambiente, cujas marcas principais eram certa imponentia, galanteio, beleza, prestígio e jovialidade, sem contar a erudição. Tais fatores instigavam Cervantes a realizar grandes críticas a tais procedimentos, tal como faz em seu prólogo de *Dom Quixote*, conforme visto anteriormente em nosso trabalho.

Considerando tais aspectos biográficos, podemos perceber que a biblioteca e a prática leitora são elementos fundamentais que constituem não só a biografia de Cervantes e Borges, mas também se conformam como elementos fundamentais, eixo escritural central das suas tramas. Tais aspectos são evidentes logo à entrada do romance cervantino: No Capítulo I da primeira parte, depara-se com a intensa atividade leitora de Alonso Quijano; Em Borges, especificamente em Pierre Menard, a listagem de sua “obra visível” acentua o seu papel de leitor. Destaca-se, nesse sentido, a composição de suas personagens: Dom Quixote nasce de uma imensa biblioteca ao adotar como suas tramas cavaleirescas que tanto o fascinavam; Pierre Menard, graças ao poder da leitura, adota a perspectiva autoral e compõe o “seu” Quixote. Nesse processo, enfatiza novamente o tempo, ao afirmar que “*Me bastaria ser imortal para levarla a cabo.*” (BORGES, 2000, p. 57), para compor o “seu” Quixote.

A engenhosidade com que Borges realiza a sua produção literária parece não possuir barreiras para o mundo das letras, ou seja, as páginas não parecem ser limite para tal, pois em cada parágrafo há uma riqueza de debates, de reflexões que conduzem a um pensamento profundo sobre o fazer literário:

Mas talvez para explicar a adesão que um autor suscita em cada um de nós, ao invés de partir de grandes classificações gerais, é preciso partir de razões mais precisamente conexas com a arte de escrever. Dentre estas colocarei à frente a economia da expressão: Borges é um mestre do escrever breve. Ele consegue condensar em textos sempre de pouquíssimas páginas uma riqueza extraordinária de sugestões poéticas e de pensamento: fatos narrados ou sugeridos, aberturas vertiginosas para o infinito, e ideias, ideias, ideias. Como tal densidade se realiza sem a mínima congestão, no período mais cristalino, sóbrio e arejado; como o narrar sinteticamente e enviesado conduz a uma linguagem toda precisão e concretude, cuja inventiva se manifesta na variedade dos ritmos, dos movimentos sintáticos, dos adjetivos sempre inesperados e surpreendentes, isso é um milagre estilístico, sem igual na língua espanhola, de que só Borges tem o segredo. (...) Para escrever breve, a invenção fundamental de Borges, que foi também a invenção de si mesmo como narrador, o ovo de Colombo que lhe permitiu superar o bloqueio que o impedia, até cerca dos quarenta anos, de passar da prosa ensaística para a prosa narrativa, fingiu que o livro que desejava escrever já estivesse escrito, escrito por um outro, por um hipotético autor desconhecido, um autor de uma outra língua, de uma outra cultura, e descreveu, resumiu, resenhou esse mundo hipotético. (CALVINO, 2001, p. 248).

Nas páginas do conto enigmático, vislumbramos que, ao destacar a interação entre realidade e ficção fundamentada na figura de Pierre Menard, compõe-se uma grande argúcia filosófica. Menard, mesmo sendo uma figura fictícia, estabelece discussões que são reais. A personagem suscita a abertura para o debate de diversas problemáticas contemporâneas: direitos autorais, proteção da propriedade intelectual, problemática do plágio, estudos tradutológicos, entre outros.

Em virtude de sua intensa atividade leitora, Borges é um ator que adota vozes distintas para a produção de seus enigmas e, em cada texto, parece coexistir uma miscelânea de gêneros: “(...) aquele gênero literário particular que é o conto borgiano, para depois passar ao Borges ensaísta, nem sempre bem distinguível do narrador, e ao Borges poeta, que contém muitas vezes núcleos de conto e em todo caso um núcleo de pensamento, um desenho de ideias.” (CALVINO, 2001, p. 247).

A proposta borgiana é aquela de utilizar a literatura graças a certo engenho filosófico que possibilite o embate com os conceitos canônicos que regem a produção literária. Para tal procedimento, Borges convida o leitor a exercer sua função de forma ativa por meio de intensas reflexões sobre o texto literário. A literatura passa a ser entendida não mais como um objeto intocado, mas como um devir de inúmeras possibilidades.

2. Borges e a memória da escritura

A obra literária compreendida sob a com a perspectiva de um clássico e aberta à multiplicidade de interpretações, pode ser pensada sob a concepção de Memória. Essa abordagem permite pensar na literatura como um repositório de reminiscências textuais que adquirem novas significações, além de não permitir que essa se perca. A prática intertextual possibilita que a obra seja eternizada em diferentes épocas e culturas. A construção e preservação do cânone também é fator determinante para esse processo de difusão.

A concepção de memória em Borges aparece em um âmbito coletivo, quando se refere à literatura, pois sua construção resulta de inúmeras significações. No sentido particular, ela é assimilada como um elemento enigmático que suscita intensas reflexões, mas deslocada para a instância coletiva. Assim, “Não há memória própria nem recordação verdadeira, todo passado é incerto e impessoal.” (SCHWARTZ, 2017, p. 363). Essa memória pode ser um elemento obscuro, que por ser deslocada para um viés coletivo, poderá ser manipulada:

Os grandes relatos de Borges giram em torno da incerteza da recordação pessoal, da vida perdida e da experiência artificial. A chave desse universo paranoico não é a amnésia e o esquecimento, mas a manipulação da memória e da identidade. Temos a sensação de haveremos nos perdido em uma rede que remete a um centro cuja única arquitetura é cruel. Nesse ponto se define a política na ficção de Borges. (SCHWARTZ, 2017, p. 364).

A memória é justamente o tema paradigmático de seu conto “Funes el Memorioso” que integra o livro *Ficciones*. Ireneo Funes é um jovem que possui uma grande anormalidade: não consegue apagar ou editar suas memórias. Funes consegue armazenar inúmeras recordações e mínimos detalhes, mesmo que tenha um contato breve com determinado objeto, ambiente ou situação, independentemente do tempo. Em síntese, Funes é um impressionante repositório de memórias, que se amplia a cada dia vivido pela personagem. Importante ressaltar que o emprego frequente do verbo *recuerdo* — não por acaso conjugado no presente do indicativo — enfatiza justamente as intensas recordações que o narrador guarda de Funes.

Funes pode ser pensado como a construção de memórias em uma perspectiva individual, e Borges enfatiza a capacidade indispensável que todo indivíduo deve possuir para controlar suas recordações ou, simplesmente, a capacidade do esquecimento. Entretanto, Funes é desprovido dessa faculdade. Para se pensar a memória sob um viés coletivo, é possível recorrer ao conto “La Biblioteca de Babel” — há a perspectiva da biblioteca como grande repertório de memórias coletivas que constroem a totalidade e o infinito da literatura, o que ocasiona na formação do cânone:

(...) vislumbra-se um paralelo entre a memória de um homem (em Funes, o Memorioso) e a memória dos livros (em A Biblioteca de Babel), indo ao encontro da própria citação de Borges: de que a literatura é feita de memória, ou seja, para que um livro seja escrito é necessário que ele seja pensado, imaginado e depois tornado real, é necessário que ele seja fruto da memória de um indivíduo. Porém, um indivíduo sozinho não pode lembrar-se de tudo, um indivíduo precisa ser inteligente a ponto de selecionar os registros de sua memória. Deixa-se para que os livros arquivem tudo, afinal, os livros são as memórias dos seres humanos, dos povos, das línguas, das culturas, enfim, os livros são os registros de todas as coisas imagináveis. (KLUG, 2013, pp. 86-7).

Mesmo em circunstâncias catastróficas, Funes interessa-se intensamente pela leitura, o que agrava seu problema com o armazenamento de informações: “esta memória pode, de certa forma, ser considerada não uma memória boa, visto que é uma memória de tudo, é um impedimento de pensar.” (KLUG, 2013, p. 87).

A capacidade de um armazenamento de memórias infinitas torna-se possível apenas na biblioteca. Nos moldes borgeanos, tal lugar é perfeito e construído para tal finalidade, e o ser humano, em sua fragilidade, é incapaz de ter para si aspectos tão vastos como esse. Por esse

motivo, a biblioteca deve ser um instrumento para concretização e armazenamento de suas memórias:

Um indivíduo não pode ser um livro, nem uma máquina. O ser humano não pode lembrar de tudo como os livros. “Ireneo Funes morreu em 1889, de uma congestão pulmonar” (BORGES, 1969). Ireneo guardava tanta informação que isto o sufocou. Morrer de uma congestão pulmonar reforça a idéia de que a memória dos seres humanos é limitada, a memória de um indivíduo deve selecionar as lembranças, deve registrar somente informações fundamentais. (KLUG, 2013, p. 89)

No conto *Pierre Menard, autor del Quijote*, encenam-se as memórias que o narrador possui do falecido. Ao mesmo tempo, ele reflete sobre a tarefa inusitada de Menard, ao se recordar de seu assombro quando decide compor o “seu” Quixote. A partir das lembranças de suas recordações, o narrador realiza intensa reflexão sobre as dificuldades que a tarefa de Pierre Menard podem trazer.

Por si só, a literatura é um arquivo de inúmeras memórias. Seu vasto repertório pertence a instâncias infinitas, se considerarmos a mesma concepção de tempo adotada por Borges. Graças à intertextualidade, a memória literária é mantida viva, e os debates acerca de determinadas obras permanece ativo, enriquecendo-se de novas significações. Nesse sentido, a literatura pode ser um importante *medium* de registro de memórias pessoais ou coletivas. Ao se adotar a memória como baliza comum entre os contos, importa assinalar que é graças à leitura que os registros são construídos.

Pode-se atribuir à literatura a função de proporcionar o esquecimento do mundo caótico, real, onde vivemos; ou, ainda, como um mecanismo de transposição de um mundo interior à exterioridade, como é o caso de Dom Quixote, que, por meio de um esquecimento do mundo real, adota o seu *locus* interior como vivência de sua realidade compartilhada em instâncias coletivas:

A prática arcaica e solitária da literatura é a réplica (seria melhor dizer o universo paralelo) que Borges erige para esquecer o horror do real. A literatura reproduz as formas e os dilemas desse mundo estereotipado, mas em outro registro, em outra dimensão, como em um sonho. No mesmo sentido, a figura da memória alheia é a chave que permite a Borges definir a tradição poética e a herança cultural. Recordar com uma memória estranha é uma variante do tema do duplo, mas é também uma metáfora perfeita da experiência literária. A leitura é a arte de construir uma memória pessoal com base em experiências e recordações alheias. As cenas dos livros lidos voltam como recordações particulares. [...] São acontecimentos entreverados no fluir da vida, experiências inesquecíveis que voltam à memória, como uma música. (SCHWARTZ, 2017, p. 364).

Ao remontar-se novamente ao contexto quixotesco, o livro como suporte para o registro das aventuras de Dom Quixote como resultado da transposição de seu mundo para a exterioridade é logo requerido. Parece existir a necessidade de registro das suas façanhas e a expansão de sua memória. Como é evidente logo no início do romance, as aventuras de Dom Quixote já estão enraizadas no imaginário popular, mas a todo momento busca-se elementos que registrem sua jornada.

A importância do livro é ressaltada quando se pensa em sua materialidade como um instrumento indispensável de registro. Nesse sentido, remonte-se novamente a Cervantes no que diz respeito à necessidade de buscar documentos que armazenem de forma concreta o que já estava enraizado no imaginário popular: as aventuras do engenhoso fidalgo Dom Quixote. O narrador mostra-se a todo momento atento a qualquer tipo de material que possa lhe fornecer informações sobre as aventuras do Cavaleiro da Triste Figura, pois

o imaginário está entre os livros, está nos livros, não apenas num só, em todos, no entre livros. Visto que cada livro provém de uma memória, de uma imaginação, de uma recordação, o imaginário está em todos eles, a memória está em todos eles. (KLUG, 2013, p. 91).

Os primeiros registros encontrados são os documentos intitulados *Anales de la Mancha*. Mais adiante, são encontrados os manuscritos do historiador árabe Cide Hamete Benengeli, que impressionam pela completude de seu conteúdo. O ápice da importância atribuída à materialidade do livro como manutenção das aventuras de Dom Quixote e Sancho Pança dá-se no momento em que as personagens visualizam tais registros, além da admiração de contemplar a possibilidade de se verem eternizados.

Em Borges e em Cervantes, os livros e a biblioteca são elementos fundamentais para eternizar e inventar memórias. A cada temporalidade e a cada cultura, tais recordações são complementadas e eternizadas pela atividade transtextual. Assim, forma-se uma cadeia infinita de memória literária.

3. Borges, Cervantes e Menard: o exercício da transtextualidade

Em *Dom Quixote*, há uma cena que representa a grandeza da biblioteca do Cavaleiro da Triste Figura e que, lateralmente, enfatiza a prática intertextual: trata-se do episódio descrito no sexto capítulo da Primeira Parte, que narra a visita do cura e do barbeiro à biblioteca de Dom Quixote, leitor ativo das novelas de cavalaria, dono de um acervo enorme, “*más de cien cuerpos*

de libros grandes, muy bien encuadernados, y otros pequeños...” (DQ, I, p.60). Nessa passagem pela biblioteca de Dom Quixote, o cura e o barbeiro exploram tais obras e as comentam, pois têm a intenção de queimá-las como forma de evitar que o “mal”, a loucura que causaram a Dom Quixote possa se perpetuar; visam assim a sua cura.

A passagem pela biblioteca de Dom Quixote pode ser entendida como um dos primeiros registros da contestação dos conceitos de valor e de cânone atribuídos às obras literárias. As personagens, ao contemplarem seu rico acervo, emitem opiniões sobre tais obras e atribuem-lhes valores, processo que destaca ao mesmo tempo suas perspectivas leitoras para tal procedimento.

A subjetividade é a condição mais evidente ressaltada na passagem pela biblioteca. Esse princípio é determinante para a atribuição de valor às obras que são encontradas, e, conseqüentemente, é possível estabelecer uma problematização da criação do cânone, se pensarmos na parcialidade de escolha das produções literárias:

O valor, (...) depende de uma reação individual: como cada obra é única, cada indivíduo reage a ela em função de sua personalidade incomparável. (...) O tema ‘valor’, ao lado da questão da subjetividade do julgamento, comporta ainda a questão do cânone, ou dos clássicos (...) Um cânone é, pois, nacional (como uma história da literatura), ele promove os clássicos nacionais ao nível dos gregos e dos latinos, compõe um firmamento diante do qual a questão da admiração individual não se coloca mais: seus monumentos formam um patrimônio, uma memória coletiva. (COMPAGNON, 2014, pp. 222-3).

Entre as obras que vão descobrindo, aparecem, entre outros, livros das aventuras de *Amadís de Gaula*; *Las sergas de Esplandián* (uma continuação de *Amadís de Gaula*); *Amadís de Grecia* (nono livro da série de *los Amadis*); *Don Olivante de Laura*, que narra as aventuras desse importante cavaleiro, que se tornou imperador de Constantinopla, escrito por Antonio de Torquemada; *Florismarte de Hircania*, escrito por Melchor Ortega. Assim, a biblioteca possui um acervo de obras que integram o cânone das novelas de cavalaria:

Lo mismo dijo el ama: tal era la gana que las dos tenían de la muerte de aquellos inocentes; mas el cura no vino en ello sin primero leer siquiera los títulos. Y el primero que maese Nicolás le dio en las manos fue Los cuatro de Amadís de Gaula, y dijo el cura:

—Parece cosa de misterio esta, porque, según he oído decir, este libro fue el primero de caballerías que se imprimió en España, y todos los demás han tomado principio y origen de este, y así me parece que, como a dogmatizador de una secta tan mala, le debemos sin excusa alguna condenar al fuego.

—No señor —dijo el barbero—, que también he oído decir que es el mejor de todos los libros que de este género se han compuesto, y así, como a único en su arte, se debe perdonar.

—*Así es verdad —dijo el cura—, y por esa razón se le otorga la vida por ahora. Veamos esotro que está junto a él.*

—*Es —dijo el barbero— Las Sergas de Esplandián, hijo legítimo de Amadís de Gaula.*

—*Pues en verdad —dijo el cura— que no le ha de valer al hijo la bondad del padre. Tomad, señora ama, abrid esa ventana y echadle al corral, y dé principio al montón de la hoguera que se ha de hacer.*

Hízolo así el ama con mucho contento, y el bueno de Esplandián fue volando al corral, esperando con toda paciencia el fuego que le amenazaba.

—*Adelante —dijo el cura.*

—*Este que viene —dijo el barbero—, es Amadís de Grecia, y aun todos los de este lado, a lo que creo, son del mismo linaje de Amadís. (DQ, I, p. 61).*

O ponto relevante nessa passagem pela biblioteca de Dom Quixote é a presença da obra do próprio Miguel de Cervantes, *La Galatea*, publicada em 1585: eis aí um elemento intertextual na obra que faz interagir personagens ficcionais e Miguel de Cervantes que, em meio a esse jogo realidade/ ficção, parece transformar-se também em personagem. O autor espanhol realiza uma homenagem aos clássicos por meio do episódio da biblioteca de Dom Quixote. Borges comenta essa passagem do capítulo como a constituição de um mundo onde não aparecem mais fronteiras entre escrita e realidade, especialmente quando aparece a figura de Miguel de Cervantes, como foi observado anteriormente. Vale notar que é surpreendente a forma como o barbeiro comenta a obra de Cervantes: ele é seu amigo e não gosta muito da obra, ao mesmo tempo em que sonha sê-lo e julga-o, dá sua opinião sobre a obra. Ao se pensar na grande quantidade de obras que ali estão, podemos considerar que aquelas citadas no capítulo poderiam ser caracterizadas como “obras visíveis”, mas com a diferença de não serem compostas pela personagem. No conto de Borges, é possível pensar que o narrador explora a chamada “obra visível” escrita por Pierre Menard. O termo que aparece no conto enfatiza a grandeza da obra deixada pela personagem borgiana. De forma semelhante a que aparece em Cervantes, no conto de Borges contempla-se a presença de um narrador que explora esse grande acervo de escritos, ao mesmo tempo em que os repertoria e os comenta. Assim, as personagens de ambos os autores possuem em comum o exercício de desempenhar o papel de leitor ativo.

O conto *Pierre Menard, autor del Quijote* já se inicia com a fala do narrador que comenta o que seria considerada a “obra visível” deixada por Pierre Menard. É importante enfatizar que antes de expor essa obra, amigos do narrador e do próprio Menard contemplam essa “obra visível” na tentativa de organizá-la e de emitir algumas considerações sobre ela. O narrador não aceita o posicionamento de Madame Henri Bachelier ao realizar uma catalogação dessa obra. Vejamos:

La obra visible que ha dejado este novelista es de fácil y breve enumeración. Son, por lo tanto, imperdonables las omisiones y adiciones perpetradas por Madame Henri Bachelier en un catálogo falaz que cierto diario cuya tendencia protestante no es un secreto ha tenido la desconsideración de inferir a sus deplorables lectores- si bien éstos son pocos y calvinistas, cuando no masones y circuncisos. Los amigos auténticos de Menard han visto con alarma ese catálogo y aun con cierta tristeza. Diríase que ayer nos reunimos ante el mármol final y entre los ciprestes infaustos y ya el Error trata de empeñar su Memoria... Decididamente, una breve rectificación es inevitable. (BORGES, 2000, p.49).

Podemos observar que no parágrafo que inicia o conto, há a figura do narrador e a de outreas personagens que demonstram igual interesse em conhecer e organizar a obra deixada por Menard. Vasculham, pois, esse acervo deixado pelo falecido. Essa cena assemelha-se àquela do capítulo VI de *Dom Quixote* descrita anteriormente. Nesse sentido, é possível pensar que na narrativa dos dois autores aparece a investigação da biblioteca das personagens.

Ao deparar-se com a obra de Cervantes, Pierre Menard exerce de imediato o papel de leitor modelo, perspectiva requerida por Borges em seus escritos. Entretanto, ao desempenhar esse papel, Menard atinge proporções espantosas, pois anseia transcender essa função e desenvolvê-la graças a outra perspectiva: a de autor. Talvez fosse possível pensar que o texto lhe oferece um intenso êxtase, confere-lhe uma espécie de prazer por meio da leitura, o que o faz desejar imensamente apropriar-se da obra, enriquecendo-a com suas próprias experiências, explorando o texto.

A produção literária do escritor argentino Jorge Luis Borges caracteriza-se principalmente pelo seu aspecto enigmático. Suas tramas labirínticas demonstram o domínio com que o autor manuseia a linguagem — oriunda de um processo intenso de transtextualidade — e propõem grandes enigmas em suas obras, que geram grandes discussões nos Estudos Literários. Ao discorrer sobre o seu modo de composição em uma entrevista concedida ao jornalista Roberto D'Ávila, em 1985, Borges declarou: “... *não expresso minhas emoções diretamente, mas por meio de fábulas e símbolos.*”

Borges é um grande defensor da pluralidade de sentidos e de interpretações acerca de um determinado texto. Defende a autonomia da escrita e a sua perpetuação, ultrapassando as barreiras do tempo e espaço. Essa característica, que permeia toda a sua obra, é algo que conferiu singularidade à sua figura, outorgando-lhe o título de “o grande bibliotecário da literatura”. Além disso, o escritor argentino trata de forma irônica várias teorias da literatura, e busca romper com as tradições vigentes e propor algo novo. Defender a pluralidade de sentidos e significados é já proposta inovadora para a sua época. Um dos aspectos que serão estudados da abordagem borgiana consiste em analisar a problemática da autoria dentro do seu conto

Pierre Menard, autor del Quijote, um dos objetos literários mais emblemáticos dentro da Teoria Literária. O texto de Borges parece falar por si só, a linguagem parece defender sua autonomia. Nesse processo, o autor trata de forma lúdica os pressupostos teóricos da literatura, como a autoria, a temporalidade e as relações entre ficção e realidade (aspectos relevantes para entendermos o processo de transtextualidade).

Graças à perspectiva de Pierre Menard, é possível assimilar a trama borgiana sob duas perspectivas: autor e tradutor. O conto de Borges é utilizado para realizar diferentes aproximações desses temas, no âmbito dos estudos literários e nos estudos tradutológicos, em que são colocadas em pauta principalmente as questões de fidelidade e originalidade. Assim, Borges realiza um convite ao leitor para que este faça parte desse universo ficcional e de seu jogo palimpséstico.

No desfecho do conto, o narrador sintetiza que a construção da obra de Menard é “*una especie de palimpsesto*” (BORGES, 1974, p. 454), realizando uma reflexão sobre essa atividade intertextual. Assim, vislumbramos nessa empreitada ousada da personagem borgiana um dos palimpsestos que mais geram discussões no registro da Teoria Literária.

4. Borges e o elogio à tradução

A tradução colabora para as reformulações de um objeto literário, sua perpetuação e seus diferentes arranjos linguísticos; ela é a ponte necessária para a difusão do texto. No entanto, a prática tradutológica ocasiona intensos debates tanto no âmbito dos estudos literários como nas teorias da tradução. O resultado é a tentativa de buscar unidade entre as línguas e a comunicação entre a cultura receptora do texto traduzido.

Em suas teorias intertextuais, Gérard Genette realiza algumas considerações sobre a transposição textual⁴⁵ e destaca a tradução como a sua prática mais evidente e difundida, além de possibilitar a produção de textos traduzidos considerados como obras-primas, ou até mesmo canônicos:

⁴⁵ Genette destaca a relevância da transposição como a mais importante de todas as práticas hipertextuais, pois consiste em um método de circulação e difusão do objeto literário, pois “*A transformação séria, ou transposição, é, sem dúvida, a mais importante de todas as práticas hipertextuais, principalmente(...) pela importância histórica e pelo acabamento estético de certas obras que dela resultam. Também pela amplitude e variedade dos procedimentos nela envolvidos.*” (GENETTE, 2010, p.63). Nesse sentido, tal procedimento contribui para o propósito de Borges ao defender a eternidade da literatura, efetuada pela atribuição de novos sentidos e significações em diferentes épocas e culturas.

A forma de transposição mais evidente, e com toda certeza a mais difundida, consiste em transportar um texto de uma língua para outra: esta é evidentemente a tradução, cuja importância literária não é muito contestável, seja porque é necessário traduzir bem as obras-primas, seja porque algumas traduções são elas próprias obras-primas: o *Quichotte* de Oudin e Rousset, o Edgar Allan Poe de Baudelaire, o *Orestie* de Claudel, as *Bucoliques* de Valéry, os Thomas Mann de Louise Servicen, por exemplo e para citar apenas as traduções francesas, sem contar os escritores bilíngues como Beckett ou Nabokov (e às vezes, acredito, Heine ou Rilke), que traduzem a si mesmos e produzem de imediato ou consecutivamente duas versões de cada uma de suas obras (GENETTE, 2010, p. 65).

Genette abandona os paradigmas da tradução e atém-se a seu teor literário. Assim, o teórico destaca a autonomia e a legitimidade do texto traduzido, pois que se trata de um exercício de (re)criações⁴⁶ da literatura. Quando se trata da tradução de um texto canônico, ela passa ser requerida não somente em aspectos que envolvem a fidelidade e a busca pela totalidade do texto de origem, mas igualmente a preservação dos recursos estéticos da obra. Esse fator contribui para a criação de novos textos, que, embora traduzidos, passam a integrar o cânone e adquirem importância histórica.

A tradução é uma prática que carrega em si um aspecto místico. O fato de buscar uma unidade entre as línguas e a consolidação de um melhor entendimento entre os homens é o desejo utópico presente no mito da Torre de Babel⁴⁷, que se torna evidente na tarefa árdua de traduzir.

A trama inusitada de Pierre Menard é ponto de partida para diversas discussões dentro do âmbito dos estudos tradutológicos, pois que o conto permite uma reflexão profunda as principais premissas dos estudos da tradução: fidelidade, perdas e ganhos do texto traduzido. O conto, ainda, conduz a reflexão da autonomia alcançada pelo propósito de Menard. Nesse processo, o *Quixote* de Cervantes passa a ser lido de forma inversa, por meio da obra de Menard, o que rompe com a hierarquia entre o texto original e a tradução.

Ao conquistar a marca de autenticidade em sua obra, Menard contribui para a preservação de um texto clássico em sua temporalidade. No entanto, essa memória não está

⁴⁶ Haroldo de Campos propõe a terminologia “transcrição” justamente para enfatizar a tarefa tradutológica como modos de compor novas significações ao texto e destacar a relevância do papel do tradutor, que não seria subordinado ao texto original.

⁴⁷ O mito da Torre de Babel aparece no Antigo Testamento da Bíblia, no Livro de Gênesis. A narrativa conta que os homens, descendentes de Noé, almejavam construir uma torre muito alta para alcançar Deus. Este, por sua vez, furioso pela ousadia e soberba dos homens, destruiu a torre por meio de uma grande ventania que espalhou os habitantes da Terra em vários lugares. Assim, deu-se início às várias línguas existentes, o que ocasionou a confusão linguística entre os homens, que até o ocorrido possuíam um entendimento pleno e único entre si, pois se falava apenas uma língua.

Deus torna o desejo de uma língua única como uma busca eterna e não permite que o homem alcance tal objetivo. Assim, reafirma o seu aspecto divino e superior e reafirma que somente ele é o Verbo (a língua verdadeira) e que este permanecer inalcançável, ou seja, sua divindade deve ser mantida para que possa manter sua soberania sobre os homens.

relacionada apenas ao texto que deseja lembrar; sua própria obra é instrumento de “esquecimento” daquela já existente. Ao se considerar a tarefa de Pierre Menard em aspectos tradutológicos, novamente o tempo é ressaltado como metafísico:

Os esforços de Menard foram hercúleos. ‘Ele dedicou seus escrúpulos e suas noites para repetir numa língua estrangeira um livro já existente. Multiplicou rascunho sobre rascunho, revisou tenazmente e rasgou milhares de páginas manuscritas.’ Repetir um livro já existente numa língua estrangeira é o ‘misterioso dever’ do tradutor e o dever do trabalho. Não é possível, mas deve ser feito. ‘Repetição’ é, como argumentou Kierkegaard, uma noção tão intrigante que põe em dúvida a causalidade e o fluxo do tempo. Produzir um texto verbalmente idêntico ao original (fazer da tradução uma transcrição perfeita) é muito mais difícil do que podemos imaginar. Quando o tradutor (o negador do tempo e reconstrutor de Babel) chega próximo de alcançar sucesso, ele passa por aquele território de espelhos que é descrito em “Borges e eu”. O tradutor também “deve continuar a viver em Borges” - ou em qualquer outro autor que ele escolha- “não em mim mesmo- se, efetivamente, eu sou alguém- embora eu me reconheça menos em seus livros do que em muitos outros, ou do que no laborioso dedilhar de um violão”. Um tradutor verdadeiro sabe que seu afã pertence “ao esquecimento” (inevitavelmente cada geração retraduz), ou “ao outro” - sua justificativa, causa e sombra precedente. Ele não sabe “qual de nós dois está escrevendo esta página”. Naquela “ignorância transubstancial” - eu não encontro termo mais simples, menos incômodo- repousa a miséria desse trabalho todo de tradução, mas também qualquer conserto que possamos fazer na Torre fracionada. (STEINER, 2005, p. 99).

Ao remontarmos ao tempo metafísico de Borges, a tradução pode ser, ainda, entendida como instrumento que contribui para a preservação da literatura em tempos e em culturas distintas. Assim, permite que o texto literário seja eternizado e aberto à construção da uma vasta fortuna crítica que engloba tanto os paradoxos dos diversos tipos de traduções, como as do próprio texto literário:

A relação com o passado pode ser também pensada nos termos de uma relação tradutória: a *tarefa* da tradução deve ser vista como, a um só tempo, parcial e infinita. Por um lado, a cultura depende essencialmente da tradução; mas, por outro, esta nunca é total, perfeita. A tradução não é apenas importação de modelos- de literatura, de formas de pensamento e mesmo de formas de expressão e de vocabulário- mas também um modo de abalar as certezas quanto à essencialidade e “a-historicidade” do “próprio”. (SELIGMANN-SILVA, 2005, p.155).

Por mais que a tradução não seja “perfeita”, ela atua como uma importante conexão com o passado. Nesse processo, mostra-se infinita, mesmo com as constantes discussões que questionam sua veracidade e sua perfeição. No âmbito textual, a tradução mantém um compromisso infundável com a cultura, o presente e passado. Assim, reforça-se o aspecto da tradução como a ponte necessária entre diferentes temporalidades e contextos.

Alguns teóricos adotam a perspectiva da melancolia ao analisarem as práticas tradutológicas e seus paradigmas⁴⁸. O cerne dessa discussão reside exatamente na busca de autonomia do tradutor e sua emancipação do texto original. Porém, a busca constante de reconstituição da obra original apaga a figura do tradutor como autor. Assim, a melancolia é ressaltada se for pensar no distanciamento da premissa do texto traduzido também como uma produção autoral.

Essa asserção é um paradoxo à proposta de Borges, defensor da riqueza de significações atribuídas a um texto. Em *Las Versiones Homéricas* (1982), Borges defende a notoriedade da leitura que pode ser oferecida por um conjunto de traduções, em que esse deleite seria maior do que somente do texto original. Esse procedimento amplia o leque de possibilidades de múltiplas leituras, o que reforça o senso crítico do leitor, tornando-o mais atento aos procedimentos estéticos do objeto literário.

Borges destaca a tradução como uma prática laboriosa, que possui uma tradição enraizada na busca de um sentido único do texto, com a finalidade de preservar o máximo do texto original no processo de transposição. Borges propõe uma ruptura da tradição de que o texto traduzido é sempre inferior ao original:

Presuponer que toda recombinación de elementos es obligatoriamente inferior a su original, es presuponer que el borrador 9 es obligatoriamente inferior al borrador H-ya que no puede haber sino borradores. El concepto de texto definitivo no corresponde sino a la religión o al cansancio.

La superstición de la inferioridad de las traducciones- amonedada en el consabido adagio italiano- procede de una distraída experiencia. No hay un buen texto que no parezca invariable y definitivo si lo practicamos un número suficiente de veces. Hume identificó la idea habitual de causalidad con la de sucesión. Así un buen film, visto una segunda vez, parece aún mejor; propendemos a tomar por necesidades las que no son más que repeticiones. Con los libros famosos, la primera vez ya es segunda, puesto que los abordamos sabiéndolos. La precavida frase común de releer a los clásicos resulta de inocente veracidad.” (BORGES, 1982, pp.105-6).

A perspectiva de tradução defendida por Borges leva em consideração a intertextualidade, interação entre realidade e ficção e a abordagem histórica. Essa pluralidade de elementos contribui para a composição do seu ponto de vista sobre tal tarefa, como se fossem uma chave única para entendermos a tradução por meio da perspectiva borgiana:

(...) Borges usa citações e referências histórico-literárias, muitas vezes inventadas, para estabelecer a chave, o lugar único de seus versos e contos. Compactamente

⁴⁸Sobre a melancolia na tradução, convém indicar a belíssima obra de Susana Kampff Lages, *Tradução e Melancolia*. A autora fundamenta a sua discussão acerca da tradução por meio do ensaio de Walter Benjamin, *A tarefa do tradutor* e insere diferentes leituras de teóricos como Derrida, Paul de Man, etc. LAGES. Susana Kampff. *Tradução e Melancolia*. São Paulo: EDUSP, 2002.

trançados, esses diversos idiomas e legados- a cabala, o épico anglo-saxão, Cervantes, os simbolistas franceses, os sonhos de Blake e de De Quincey- constituem uma cartografia, uma paisagem de reconhecimentos peculiar a Borges, mas também, de algum modo, tão familiar quanto o sono. As muitas línguas de Borges, rápidas no intercâmbio e na mutação, movem-se em direção a uma verdade oculta unificada (...), assim como se movem as letras individuais do alfabeto na ‘biblioteca cósmica’ de uma das mais secretas de suas ficções. (STEINER, 2005, pp.95-6).

Ao teorizar sobre a tradução, Borges defende o seu aspecto de releitura, perpetuação e autonomia conferidas ao texto literário. Para o autor, tal prática torna a literatura mais rica ao passo que cada cultura receptora de tal texto oferece a sua contribuição ao texto.

Nesse sentido, a prática da tradução não trata apenas uma mera transposição de palavras, de reconstrução daquilo que foi destruído juntamente com Babel; é exatamente nesse ponto que o propósito de Pierre Menard entra em um embate com os estudos da tradução: como produzir um bom texto sem realizar apenas a cópia mecânica do texto original?

Walter Benjamin, em *A tarefa do tradutor* (2011), teoriza sobre a tradução e a maneira ideal a partir da qual essa prática poderia ser constituída. O autor define a tradução como uma forma, com regras estabelecidas pelo texto original, que compõem a traduzibilidade: “A tradução é uma forma. Para apreendê-la como tal, é preciso retornar ao original. Pois nele reside a lei dessa forma, enquanto encerrada em sua traduzibilidade”. (BENJAMIN, 2011, p. 102). Além disso, Benjamin busca aquilo que chama de *língua pura*, ou seja, a “integração das várias línguas em uma única, verdadeira” (BENJAMIN, 2011, p. 112).

As teorias benjaminianas da tradução entram em conflito com a prática tradutológica pela perspectiva autoral, ou seja, a figura do tradutor como autor é apagada e a sua identidade é apagada no intuito de ceder a sua voz autoral para a do texto original. Jacques Derrida problematiza o conceito de *língua pura* benjaminiano, ao ressaltar que “Não há uma língua pura, antes apenas uma pluralidade de *traduções*: nunca podemos habitar *uma* língua; daí a afirmação aporética de Derrida (e a desconstrução é sempre aporética, paradoxal): ‘Falamos apenas uma língua. Nunca falamos apenas uma língua’.” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 152). Mesmo com o paradoxo complexo de Derrida, é possível considerar que há um paradoxo que envolve a pluralidade de traduções e a sua subordinação à linguagem, à busca incessante de um sentido único.

No processo de distanciamento da tradução como processo mimético ou cópia, insere-se a perspectiva de (re) criação ou *transcrição*⁴⁹, o que reforça a autonomia da tradução como

⁴⁹ Termo utilizado por Haroldo de Campos ao discutir sobre o manuseio do tradutor diante de um texto. Nessa tarefa, o tradutor possui o poder de recompor os destroços de Babel. O autor enfatiza a maestria do tradutor diante de sua tarefa. Artigo disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/35052/37791>. Acesso em: 20/07/2018.

prática autoral. Ao conquistar autenticidade e autonomia, a leitura de um texto traduzido ganha ênfase em sua receptividade, que pode ocasionar na leitura inversa, ou seja, lê-se a tradução em primeiro plano considerando esta como o texto original:

No momento em que o teórico da literatura estuda uma tradução, ele está de certo modo violando a lei da não-traduzibilidade das traduções, formulada por Benjamin (Benjamin 1972a:20); ele está fazendo a tradução de uma tradução; Esse aspecto da análise da tradução não deixa de ter uma faceta desestruturadora. Na medida em que *põe* a tradução como um original, inverte a hierarquia tradicional, e permite desse modo que se vislumbre o texto de chegada sob uma nova perspectiva. Assim, o teórico da literatura entra no círculo da *Bildung*- que envolve a tradução como um dos eixos que coordenam o movimento de saída de volta à cultura- na medida em que ele reativa e desdobra o ciclo da auto-reflexão. (SELIGMANN-SILVA, 2005, p.180).

O estudo de uma tradução reforça a autenticidade de tal texto ao mesmo tempo em que destaca-se a tarefa da leitura. Nesse âmbito, o leitor mostra-se atento e aberto a estabelecer interpretações sobre determinada tradução. Pela perspectiva borgiana, podemos pensar que nesse aspecto, o leitor atende ao chamado do texto, que se abre para novas possibilidades que devem ser propostas pelo leitor. Assim, a busca pela interação entre as línguas é rompida ao pensarmos nas possibilidades de construção de um grande repertório linguístico de uma mesma obra. Dessa forma, existe a conservação de um verdadeiro acervo de variações e outros modos de interpretar uma obra, o que rompe com a necessidade de busca de unidade de significações.

Pensar em uma tradução desprovida de notas, comentários do tradutor, elementos que auxiliam o leitor a se situar é uma possibilidade remota. No entanto, algumas correntes da filosofia da tradução⁵⁰ defendem que o texto deve ser desprovido de notas explicativas e comentários do tradutor. Tais paratextos são decisivos para a compreensão do texto, e pensar a ausência de tais elementos na tradução é uma possibilidade impensável:

Uma das peculiaridades principais da tradução de textos ligados à tradição filosófica é o papel central que as notas explicativas desempenham. É difícil se conceber em que medida a paronomásia contida num poema de Paul Celan poderia *passar* para uma outra língua com a ajuda de uma nota de rodapé. O próprio termo “rodapé” remete à *prosa*-que vem de *prosa oratio, provorsa*, ou seja, “caminhar para frente”, em oposição ao verso, que implica a *volta* ritmada. Não é um acaso que a terminologia da retórica latina clássica também tenha reservado para o texto prosaico o termo *pedester*. Há uma relação direta entre o discurso filosófico-prosaico e o uso de notas. A filosofia

⁵⁰ A filosofia da tradução consiste em uma premissa de defesa da viabilidade de eliminar a ambiguidade da linguagem. Nesse sentido, acredita-se na possibilidade de uma tradução integral entre as línguas. Dentro dessa corrente, há o pensamento aristotélico, que consiste na relação entre a tradução e a atribuição de significação natural entre a alma e as coisas, ou seja, a língua já consiste em uma tradução das ideias e Platão, que defende que a linguagem é a essência única das coisas.

A perspectiva do texto traduzido desprovido de notas e comentários do tradutor é defendida por Derrida como o modelo ideal de tradução. Porém, tal pensamento é objeto de intensos debates, justamente por trazer paradoxos que afetariam a cultura de chegada, ou seja, a compreensão do leitor diante do texto traduzido.

se constitui, antes de tudo, como história da filosofia; nela, portanto, a intertextualidade é não apenas uma constante, mas, pode-se dizer, constitui o seu cerne (como se passa, aliás, em qualquer gênero literário). Um texto filosófico está sempre em diálogo com a tradição; as notas são um dos modos típicos dessa forma de explicitar esse diálogo. Ao menos desde o século XVIII, o uso de notas tornou-se um hábito amplamente difundido tanto entre os historiadores como também entre os filósofos. Portanto, é incompreensível que alguns teóricos da tradução afirmem que as notas devam ser não apenas evitadas, mas que cheguem a condená-las totalmente. Assim, por exemplo, Derrida fala do ideal de uma tradução (evidentemente teológico) que deveria ser exata, palavra a palavra, a dispensar o uso de notas, o que, de resto, vai totalmente contra as suas reflexões sobre a pluralidade de sentidos que habita qualquer texto, qualquer língua. Istvan Fehér, num artigo dedicado especificamente à questão da tradução de textos filosóficos, também defendeu a tese claramente insustentável de que o tradutor deve evitar a interpretação, o comentário e o esclarecimento. Como poderia um tradutor evitar a interpretação se- como, contraditoriamente, o próprio Fehér afirma no mesmo texto- toda tradução é ela mesma interpretação? Walter Benjamin, que era familiarizado com a tradição teológica- tratadística medieval que cultivava a introdução de glosas, que eram reservadas para as passagens difíceis e obscuras do texto sagrado, além de ter valorizado também a própria tradição judaica midrachista de comentário contínuo da Torá, sabia que a introdução de adendos e notas num texto filosófico por parte do seu tradutor era parte de sua tarefa. (SELIGMANN-SILVA, 2005, pp.180-1).

O paradoxo da perda da intertextualidade no âmbito da prática tradutória nega a premissa de que o tradutor é igualmente leitor. Nega-se, assim, sua autonomia e contribuições interpretativas, o que o deixa novamente subordinado ao texto original. É inegável a importância de notas explicativas em uma tradução. Nesse sentido, os paratextos desempenham papel decisivo na compreensão do texto traduzido. Tais elementos constituem-se em importantes meios de sentidos para a língua de chegada.

A paratextualidade é um recurso aliado à tradução que legitima a autonomia do texto traduzido. Aspectos como a fidelidade, principal paradoxo da tradução, passam a ser entendidos como elementos secundários, porém, indispensáveis. É exatamente nesse aspecto que Borges discute a empreitada inusitada de Pierre Menard, que busca alcançar o *Quixote* de Cervantes por meio da preservação do texto original em sua totalidade. A personagem não busca alcançar a fidelidade tão requerida na tradução, mas legitimar a sua identidade autoral e a sua obra.

Ao se pensar em Pierre Menard como tradutor, pode-se imaginá-lo envolto no desejo de não estar subordinado ao texto original, pois anseia compor uma obra “sua”. Nesse sentido, a hipótese de leitura mais adequada — ratificada pelo próprio título do conto — é aquela de compreendê-lo como autor, mesmo que o texto também possua seu autor, o tradutor.

Entretanto, pensar essa busca sob a perspectiva do rompimento com o texto de origem, mesmo que vinculado a ele e parta dele, constitui-se em um processo de transcendência da prática tradutológica: de tradutor para autor, sendo que tal processo se origina do exercício intenso da prática leitora.

Também no âmbito dos estudos tradutológicos, é possível entender que as passagens do *Quixote* referidas no conto enfatizam a importância que o autor atribui às práticas de tradução, o que também é defendido por Miguel de Cervantes. Tal fato aparece em evidência em todo *Quixote*, principalmente nos momentos em que o narrador busca freneticamente pelas traduções dos manuscritos de Cide Hamete Benengeli — e que elas sejam efetuadas da forma mais fiel possível.

Os copistas e os tradutores contribuem para a construção de conexões entre diferentes culturas no que diz respeito à dimensão do objeto literário: ambos rompem barreiras. Tal processo aparece em Cervantes ao destacar em sua obra o alcance que as aventuras de seu cavaleiro alcançaram em diversos lugares. Cada nação teria a sua versão dessas aventuras, contribuindo para a divulgação e disseminação desses fatos, o que entra novamente em paralelo com o que Borges diz a respeito do enriquecimento do texto literário por diferentes sentidos e interpretações. Nesse sentido, a literatura pode ser entendida como um patrimônio, aberta às diversas contribuições de reformulações:

As línguas carregam uma história, trazem nelas as marcas de usos anteriores, e essa carga de passado entrava a renovação do homem e as mudanças em sua história. Não basta, pois, usar a linguagem com o intuito de comunicar sentidos novos; é preciso trabalhar suas formas, libertá-la do que ela tem de estereotipado, de velho. (MOYSES, 2012, p. XVI).

O aspecto transtextual é o principal fator que torna o autor um defensor da prática tradutológica. Para Borges, o texto traduzido não é secundário, mas “um lugar privilegiado de discussão estética.” (COSTA, 2009, p. 16). Cada estudo e teoria contribuem para que o texto traduzido seja analisado de forma autônoma em relação ao original, o que pode ocasionar a inversão dos protocolos de leitura, ou seja, ler a tradução antes de recorrer-se ao original:

Enquanto nós, em geral, tendemos a ver as traduções literárias como um mal menor, já que não podemos aprender todas as línguas estrangeiras, Borges considera o enorme corpus dos textos traduzidos no mundo, com sua enorme variedade de línguas e estilos, como um bem maior, um lugar tão, ou mais rico, em termos literários, do que os originais, necessariamente produzidos em apenas uma língua. (COSTA, 2009, p. 17).

A compilação e conservação de um grande repertório textual contribuem para a elaboração de um patrimônio linguístico e textual riquíssimos: ao se pensar na obra como um bem maior justamente por oferecer a possibilidade de releituras em diferentes línguas. Essas traduções jamais seriam textos secundários. Pelo contrário. Cada uma delas oferece uma contribuição ao texto, que se torna mais rico justamente por trazer em si a multiplicidade de

experiências com a língua. É como se o texto fosse uma verdadeira Torre de Babel. Cada contribuição fornecida ao texto não teria um valor maior ou menor, mas cada experiência oferecida é única e verdadeira, contribuindo para a perpetuação, autonomia e riqueza do texto.

5. A autonomia da escritura e as problemáticas autorais

Com a autonomia da escritura por meio da intertextualidade, a obra literária mostra-se aberta à infinitas possibilidades, que poderão atravessar o tempo e atingir novas (re) invenções em várias culturas. Tal procedimento solicita o distanciamento da figura autoral.

É segundo essa perspectiva que se compõe o célebre trabalho de Roland Barthes, *A Morte do Autor*, publicado em 1968. Ele ali desenvolve a tese que consiste em atribuir autonomia e voz à escritura. Não é mais o autor quem fala, mas o texto. Esse processo resulta no apagamento da identidade autoral:

(...) a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve. (BARTHES, 2012, p. 57).

Dessa forma, passa-se a pensar na escritura por ela mesma, o autor não é mais o viés central de interpretação. Aspectos biográficos, elementos externos ao texto não são relevantes para decifrar um texto, pois ele fala por si só. Barthes propõe o rompimento da voz autoral, seu afastamento da escritura para que seja concedida voz ao objeto literário.

Borges resgata as teorias barthesianas para fortalecer sua proposta de autonomia e de abertura do texto literário para a composição de novas significações. Esse processo advém das diversas culturas que contribuem para o enriquecimento intertextual da literatura, não mais centralizada no autor:

Sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, de certa maneira teológico (que seria a ‘mensagem’ do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura. (BARTHES, 2012, p. 62)

Michel Foucault, em sua célebre conferência intitulada *O que é um Autor?*, proferida em 1969, discute a prática autoral de forma semelhante a Roland Barthes: em sua perspectiva, quem fala é a linguagem e não o autor. O filósofo enfatiza que a marca que o autor deve deixar

no texto é a da sua ausência; o autor deve apagar-se para que a escritura possa ganhar voz. Foucault não questiona essencialmente as instâncias do desaparecimento do autor, mas busca no vazio deixado por ele as funções que lhe são atribuídas.

As perspectivas foucaultianas consideram a função dada ao nome do autor de forma distinta de um nome próprio comum, ou seja, como um mecanismo de legitimação da obra. Foucault discute também a apropriação que a identidade autoral faz de um texto, o que estabelece um sentido de posse do objeto literário, deixando-o preso ao autor. Nesse sentido, a escritura submete-se às instâncias autorais, o que origina no perigo de buscar aspectos biográficos do autor para aplicá-las na tarefa de interpretação do texto. Esse método afasta as possibilidades de busca de sentidos na escritura por si mesma.

Giorgio Agamben, em seu ensaio *O Autor como Gesto* (2007), a partir das discussões realizadas por Foucault, discorre sobre a perspectiva autoral por meio de um viés que consiste no gesto. Agamben analisa como gesto as funções atribuídas à prática autoral durante a historiografia literária, que são questionadas por Foucault em sua conferência. Pela perspectiva de Agamben, o vazio causado pelo desaparecimento do autor, é preenchido pelo seu gesto:

É possível, então, que o texto de 1982 contenha algo parecido com a chave de leitura da conferência sobre o autor, que a vida infame constitua de algum modo o paradigma da presença-ausência do autor na obra. Se chamarmos de gesto o que continua inexpresso em cada ato de expressão, poderíamos afirmar então que, exatamente como o infame, o autor está presente no texto apenas em um gesto, que possibilita a expressão na mesma medida em que nela instala um vazio central. (AGAMBEN, 2007, p. 59).

O gesto da teoria de Agamben pode ser conduzido para a prática intertextual, ou seja, como instância para a autonomia da escritura. Com a ausência do escritor, o seu gesto seria uma instância que permite as multiplicidades de significações a serem atribuídas à escritura, em uma cadeia infinita de leituras, sentidos e reformulações da escritura:

(...) o escritor pode apenas imitar um gesto sempre anterior, jamais original; seu único poder está em mesclar as escrituras, em fazê-las contrariar-se umas pelas outras, de modo que nunca se apoie em apenas uma delas; quisesse ele exprimir-se, pelo menos deveria saber que a 'coisa' interior que tem a pretensão de 'traduzir' não é senão um dicionário todo composto, cujas palavras só se podem explicar através de outras palavras, e isto indefinidamente (...) sucedendo ao autor, o escriptor já não possui em si paixões, humores, sentimentos, impressões, mas esse imenso dicionário de onde retira uma escritura que não pode ter parada: a vida nunca faz outra coisa senão imitar o livro, e esse mesmo livro não é mais que um tecido de signos, imitação perdida, infinitamente recuada. (BARTHES, 2012, p. 62).

Nesse sentido, no conto de Borges, Pierre Menard legitima sua identidade autoral ao preencher o vazio que acarreta no distanciamento de Miguel de Cervantes de sua obra. O conto destaca as discussões realizadas por Barthes e Foucault acerca da função atribuída ao autor: seu nome atua sobre a obra como um mecanismo de apropriação do objeto literário.

Por outro lado, Pierre Menard confere autonomia à escritura. Assim, adota a perspectiva de leitor modelo e transcende a sua função, ganhando os registros da autoria. Desse modo, a construção de novas significações e de novos sentidos é realizada em duas funções textuais por Menard: leitor e autor, em uma fuga da empiria:

Assim se desvenda o ser total da escritura: um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação: mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor. (BARTHES, 2012, p. 64).

Barthes reconhece o leitor como um receptáculo de experiências, as quais devem ser transpostas por meio de novas (re)significações, ou seja, elas devem compor elementos que alimentarão outros textos, permitindo múltiplas relações por outros leitores. Dessa forma, o texto é a materialização de todos os sentidos estabelecidos pela prática leitora. Cada leitor, dessa forma, enriquece um determinado texto que é resultado de inúmeras leituras anteriores. Esse processo compõe um grande mosaico textual de significações e sentidos.

No âmbito jurídico, a prática intertextual pode ser apreendida como conflituosa. Em 2009, foi publicado o livro *El Aleph Engordado*, escrito por Pablo Katchadjian, poeta e novelista argentino. A obra adiciona descrições ao texto de Jorge Luis Borges, *El Aleph*, publicado em 1949. Assim, o texto borgiano ganhou amplo conteúdo e dobrou o número de páginas. O feito de Katchadjian foi aclamado com louvor pelos críticos da literatura, pois sua obra consiste na prática da lição deixada por Borges com relação ao universo literário.

Por outro lado, a viúva de Borges, María Kodama, entendeu que esse tal feito consistiria em um plágio e entrou com um processo judicial contra Pablo Katchadjian, alegando que este estaria se apropriando da obra e intelectualidade de Borges e que utilizou *El Aleph* sem autorização. A viúva destacou no processo que também tinha a intenção de proteger e preservar a obra deixada por Borges.

Nesse sentido, a autoria parece atuar como uma instância legitimadora de uma obra, ou seja, o nome do autor exerce a função de vincular a obra a um indivíduo e "protegê-la" de publicações "ilegítimas", o que pode bloquear o processo de (re) significações que podem ser realizadas pela transtextualidade. Esse paradigma entra em conflito com os preceitos

defendidos por Borges em toda a sua carreira literária. Assim, tais processos requerem o rompimento da barreira autoral para dar lugar à autonomia da escritura.

6. A transtextualidade como fator de ficcionalização autoral: Borges personagem

Ao propor uma contestação dos aspectos teóricos da literatura, o profundo exercício do pensamento e a defesa da escritura são alguns aspectos que tornam a obra de Jorge Luis Borges intenso objeto de estudos e de reflexões teóricas, em consonância com o que sempre defendeu em sua trajetória literária: a obra aberta para uma multiplicidade de sentidos e de interpretações.

A transtextualidade é o principal fator para ficcionalizar Borges, e a ilustração recorrente de suas representações é exatamente a biblioteca, conforme se poderá verificar mais adiante. Que se permita tomar como exemplo a tese de Isis Milreu, intitulada *De autor a personagem: Jorge Luis Borges na mira de romancistas latino- americanos*. Ali é proposto um estudo sobre o processo de ficcionalização do autor argentino no âmbito latino-americano em geral, com algumas imersões na literatura brasileira. A pesquisadora expõe um panorama geral de algumas obras compostas nesse contexto, a apreciação de alguns intelectuais acerca desse processo; e analisa e compara algumas obras que fazem de Borges uma personagem. É interessante notar que Milreu realiza um levantamento profundo de obras de teóricos que realizam tal processo. Mesmo que esse levantamento seja realizado considerando o eixo América Latina- Brasil, é ainda sim notável o repertório literário em que Borges aparece como personagem⁵¹. A pesquisadora destaca que algumas obras que ficcionalizam Borges constantemente deslocam as discussões do registro crítico para o ficcional:

Averiguamos que Borges foi ficcionalizado em diversos meios e tornou-se personagem de romances, contos, crônicas, peças teatrais, filmes e, até, histórias em quadrinhos. Notamos que algumas destas obras deslocaram as discussões sobre o autor e sua poética da esfera crítica para o âmbito ficcional. Em “Borges deviene objeto: algunos ecos”, Pablo Brescia (2008, p.128) aponta que há uma tendência a “literaturizar” o escritor, isto é, transformá-lo em objeto literário. Entendemos que esse neologismo pode ser visto como sinônimo de ficcionalizar, uma vez que nessas produções Borges deixa de ser um autor para transmutar-se em personagem, um ser ficcional. No entanto, é importante destacar que o termo literaturizar é menos abrangente do que ficcionalizar, pois nos remete a obras literárias enquanto o segundo é mais amplo e pode englobar também a transformação de escritores em personagem em outras artes, tal como o cinema. (MILREU, 2014, pp. 10-11)

⁵¹ Entre as obras literárias brasileiras que trazem Borges como personagem, destacam-se: *Borges e os Oranotangos Eternos*, de Luis Fernando Veríssimo, publicada no ano 2000; *O romance de Borges*, publicada no mesmo ano pelo catarinense Hamilton Alves; *Memorial de Buenos Aires*, escrita por Antonio Fernando Borges e publicada em 2006.

A amplitude do processo de ficcionalização de Borges mostra-se mais amplo ao longo do tempo, resultado que é das intensas discussões de sua produção literária, preservação e expansão de sua fortuna crítica. Tal processo resulta na perspectiva de sua obra como um clássico:

(...) ao pesquisarmos as publicações das últimas décadas verificamos que há uma contínua proliferação de relatos em que o escritor aparece como personagem. Nossa hipótese inicial é que a crescente ficcionalização do autor argentino está relacionada com a sua transformação em um arquétipo literário, bem como ao fato de sua obra ser paradigmática para a literatura e a crítica contemporâneas. Para confirmar essa suposição, basta lembrarmos que Ítalo Calvino (2000) classifica-o como “clássico”; Harold Bloom (1995) denomina-o “gênio”; Beatriz Sarlo (2007) alcunha-o de “deus” e nos recorda que o seu sobrenome tornou-se um adjetivo. Aliás, Sarlo em “*La escritura del dios*”, publicado em *Escritos sobre literatura argentina* (2007), postula que a adjetivação é o efeito máximo que pode atingir uma obra literária e borgeano, da mesma forma que joyceano, proustiano, kafkaniano, brechtiniano, sartreano e faulkneriano, é um adjetivo de originalidade. Também vale a pena mencionar que, inclusive, o termo “borgeano” converteu-se em verbete do dicionário da *Real Academia Española* (RAE). Nessa ótica, é inegável que o escritor é um referencial literário fundamental. (MILREU, 2014, p. 11).

A autenticidade de Borges é fator importante para ser pensado seu processo de ficcionalização. Importa ressaltar que o próprio Borges se auto-ficcionaliza em suas obras, tal como ocorre no conto *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, em que sua própria figura, em personagem, propõe-se a desvendar o enigma central do conto.

Uma perspectiva possível para se pensar a ficcionalização borgiana, além da biblioteca e da prática leitora como os elementos mais recorrentes, é a perspectiva de sua obra como clássico, pois suscita intensos debates e reflexões de caráter enigmático:

Em seu livro *Por que ler os clássicos* (2000), Ítalo Calvino, além de apresentar a sua lista de autores canônicos, na qual Borges está incluído, tenta definir o conceito de clássico. Diz Calvino: ‘Um clássico é uma obra que provoca incessantemente uma nuvem de discursos críticos sobre si, mas continuamente as repele para longe.’ (2000, p.12). A partir deste conceito, podemos definir Jorge Luis Borges como clássico, uma vez que os seus escritos provocaram, e continuam provocando, uma variada gama discursiva, mesmo que possam ser repelidos. (...)no caso de Borges, os discursos críticos transcenderam os tradicionais limites da crítica literária e historiográfica e podem ser identificados em diversas ficções que converteram o escritor em personagem, evidenciando a potencialidade e a atualidade de sua poética. (MILREU, 2014, p. 12).

Conforme ressaltado anteriormente, o aspecto principal de ficcionalização do escritor argentino é a perspectiva de um grande bibliotecário que lhe é atribuída. Ao se retomar a figura de Borges como grande bibliotecário, é possível relaciona-la com a célebre personagem de Umberto Eco em *O nome da Rosa*:

(...) para muitos leitores e críticos, bem como para o próprio autor, Borges foi ficcionalizado sob o nome de Jorge de Burgos. A primeira identificação entre os dois ocorre através da nomeação do personagem de Eco, visto que este possui o mesmo nome do escritor: Jorge. Também é possível pensarmos em um jogo com os sobrenomes, pois neles há diferenças em apenas duas vogais e pertencem ao mesmo campo semântico. Além disso, algumas características aproximam Borges de Burgos: ambos são cegos e trabalham em bibliotecas. Em Pós-escrito a O nome da rosa, Eco (1985, p.26) argumenta que são estas marcas que levam os leitores a relacionar o seu personagem com o autor argentino. O escritor italiano ainda esclarece: “Eu queria um cego como guardião de uma biblioteca (o que me parecia uma boa idéia narrativa) e biblioteca mais cego só pode dar Borges, mesmo porque as dívidas se pagam.” (ECO, 1985, p.26). Assim, ele confirma a ficcionalização do autor argentino em seu romance, ao mesmo tempo em que confessa ter uma dívida com o escritor, a qual é quitada com sua conversão em objeto literário de sua autoria. (MILREU, 2014, p.12).

Nesse sentido, a figura de Borges torna-se referência para a composição da personagem de Eco, oferecendo ao bibliotecário deste último o aspecto enigmático do primeiro, além de algumas de suas características: a cegueira, o nome, e o próprio fato de se tratar de uma figura misteriosa; e, de modo evidente, por ser ele um bibliotecário. Até mesmo o espaço, eixo fundamental da obra, caracteriza-se como uma biblioteca imensa mais parecida com um labirinto, como ocorre na descrição da biblioteca do conto borgiano *La Biblioteca de Babel*.

O afastamento da identidade autoral é fator determinante para o processo de autoficcionalização de Borges: graças à inovação da voz autoral, propõe-se uma reformulação do objeto literário e até mesmo de sua função como autor em autoficcionalizar-se. Tal procedimento é igualmente adotado por Miguel de Cervantes ao ficcionalizar-se no prólogo da primeira parte do *Quixote*, inventando também uma pequena trama em que interage com um amigo fictício. Vale lembrar que Borges integra ao ficcional um amigo, Bioy Casares, além de trazer outros autores para a ficcionalidade, como Cervantes em *Dom Quixote*.

A ficcionalização de Borges não ocorre somente na apropriação das características enigmáticas do autor para a transposição no âmbito ficcional. Ocorre igualmente em uma maneira de questionar teorias literárias, mote de produção ficcional do autor argentino:

É necessário mencionar que a crescente ficcionalização de Borges não é um fenômeno isolado, uma vez que a conversão de escritores em personagens vem aumentando desde a década de 1980, como demonstra Leyla Perrone-Moisés (2011, p.255) em ‘Os heróis da Literatura’. Nesse artigo, a estudiosa postula que esses romances não são biografias, mas sim invenções ficcionais que jogam tanto com os dados biográficos quanto com os materiais das obras desses autores. Também acentua que tais ficções têm uma função crítica implícita, dado que as invenções são baseadas em pesquisa biográfica e no conhecimento dos textos dos escritores ficcionalizados. Por isso, ela classifica essas produções como ficções metaliterárias, além de destacar que um de seus procedimentos usuais é a intertextualidade. (MILREU, 2014, pp. 16-7).

Esse processo de ficcionalização do autor se constitui em mais um recurso inscrito no registro da intertextualidade, pois que permite que o “morto se [faça] vivo”. É preciso considerar que tal procedimento nunca permite que seja decretada a sua morte, ou seja, o objeto literário permanece em intensas reformulações ao longo do tempo. Isis Milreu enfatiza que o processo de ficcionalização consiste em um intenso exercício da intertextualidade, que novamente requer e solicita a presença de um leitor atento, que possa garantir que tal efeito ocorra:

Antonio Roberto Esteves (2010, p.123), em *O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000)*, amplia essa discussão, acrescentando que os relatos com escritores protagonistas contam sua inserção na vida cultural e, especialmente, a história do próprio cânone literário. Assinala que nessas obras a intertextualidade ocorre tanto com a escrita do próprio autor ficcionalizado quanto com toda a historiografia da literatura do período em que ele está inserido. Desse modo, fomentam várias questões literárias, tais como a construção do cânone ou o papel do leitor e da crítica na construção e manutenção do cânone. Sustenta, ainda, que essas obras podem ter vários objetivos: fazer lembrar algum escritor esquecido pela historiografia; discutir os princípios estéticos vigentes em determinado período histórico ou humanizar algum nome exageradamente mitificado pela crítica. (MILREU, 2014, p. 18)

Conforme destacado na tese de Milreu, a ficcionalização de Borges dialoga com a sua poética e historiografia literária. Os autores que ficcionalizam o escritor iniciam seu intento graças à transcendência da função de leitor para autor, como ocorre no conto *Pierre Menard*. Nesse sentido, observa-se a derrocada de barreiras do mundo ficcional para o real, em que os autores ilustrados nas ficções borgianas parecem ser “reais”.

O conto *Examen de la obra de Herbert Quain*, que integra a coletânea *Ficciones*, trata-se de um processo evidente de autoficcionalização de Borges: a narrativa se desenvolve em torno de um narrador que comenta a obra de um escritor falecido, Herbert Quain. Nesse processo, é estabelecido um roteiro de leituras que possui a finalidade de orientar o leitor a esclarecer os enigmas narrativos propostos por Quain.

A narrativa evidencia a autoficcionalização de Borges não somente em sua representação como autor, mas também de sua obra. Assim como Cervantes realiza na segunda parte do *Quixote*, Borges insere na narrativa comentários de sua própria obra e discute a gênese autoral:

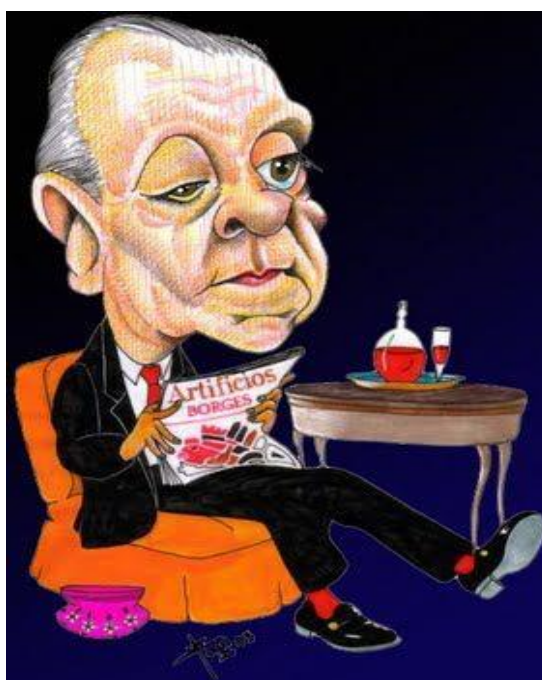
[...] *El lector, distraído por la vanidad, cree haberlo inventado. Del tercero, The Rose of Yesterday, yo cometí la ingenuidad de extraer 'Las ruinas circulares', que es una de las narraciones del libro El jardín de senderos que se bifurcan. (BORGES, 2000, p. 108).*

Quain pode ser pensado como Borges personagem, mas em uma espécie de pseudônimo ou uma forma de travestimento ficcional realizada pelo autor argentino, com a finalidade de enfatizar a escritura por meio dos comentários que realiza de sua obra. No desfecho do conto, é evidente que Borges fala de si mesmo e de sua obra.

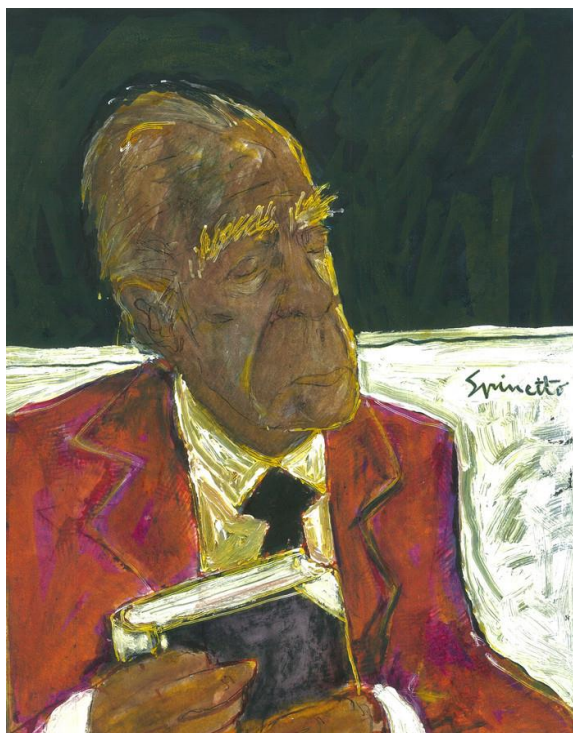
Borges ganhou atribuições gráficas, representações visuais em gravuras e caricaturas. Observa-se que o elemento comum em todas é a biblioteca, espaço que tornou uma das características mais ressaltadas na carreira literária do escritor. O autor aparece rodeado por livros, representado em um semblante que expressa o exercício intenso do pensamento. Eis algumas representações:



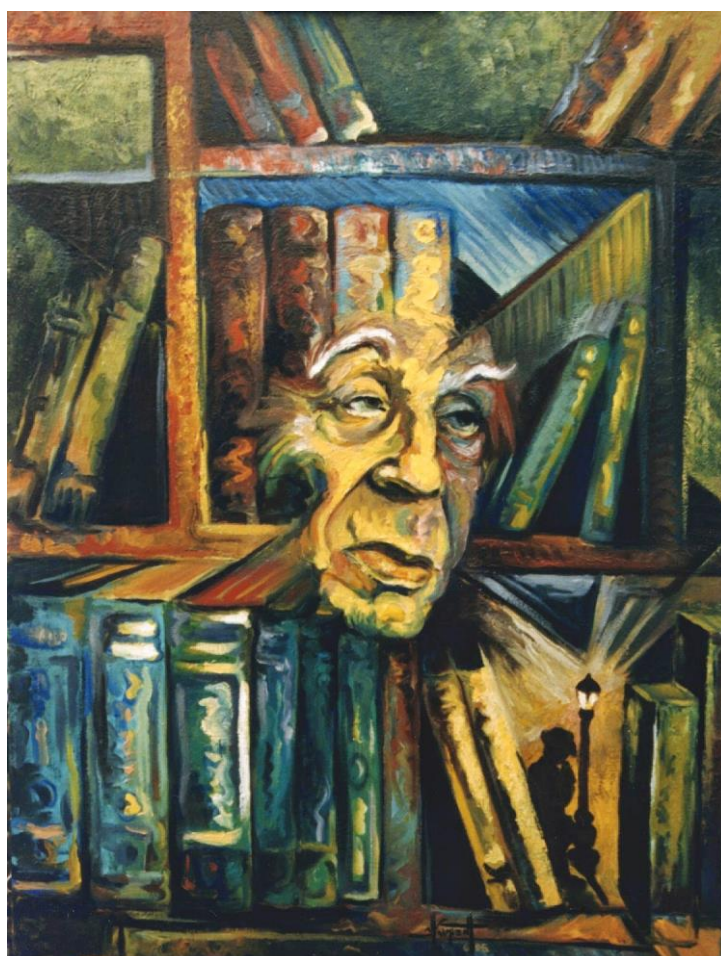
Caricatura por Sturt Krygsman para o jornal *The Australian*



Caricatura por Raul Espinosa Mijangos



Pintura por Horacio Spinetto, Museo del Humor (MuHu), Buenos Aires.



La biblioteca Borges en París, Argentina 1995, pintura Néstor Sarmiento



Google doodles Jorge Luis Borges' 112th birthday

Tais representações são constituídas pela memória literária deixada pelo escritor. Ao defender a autonomia da escritura e sua disseminação, sua proposta reforça a perspectiva imagética de sua figura como bibliotecário. Assim, torna-se impossível imaginá-lo dissociado da biblioteca, principalmente pelo fato de estabelecer intensos diálogos textuais. Borges estabelece um aspecto de eternidade ao tempo, o que constrói o universo infinito da literatura.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Que se permita retomar algumas observações. Gérard Genette desdobra o conceito de intertextualidade inaugurado por Julia Kristeva e solicita a atenção do leitor para os paratextos, reconhecendo-o por isso mesmo como protagonista para a preservação da intertextualidade e sua capacidade de estabelecê-la. Graças à analogia com os antigos pergaminhos, o teórico francês contribui para os estudos intertextuais com *Palimpsestos: A literatura de segunda mão* (2010), e enuncia critérios para ampliação do conceito, ao mesmo tempo em que enfatiza que suas análises não devem impedir novas perspectivas sobre o tema.

Para enriquecer os estudos intertextuais, Antoine Compagnon compõe *O Trabalho da Citação* (2007): ali estabelece uma análise por meio da brincadeira infantil de recortar e colar, atribuindo-a ao jogo com a linguagem. Assim, um determinado trecho é desenraizado de seu contexto original e é inserido em outro, o que resulta na construção de novos sentidos e novas significações. Além disso, Compagnon atribui importância à função do leitor e destaca os processos de leitura que são mobilizados nessa importante tarefa.

Ainda com a atenção voltada ao leitor, Luis Costa Lima discute, em seu ensaio *A questão dos gêneros* (1983), as teorias intertextuais segundo uma perspectiva voltada para a estética da recepção. Busca, assim, romper com a normatividade antes prevista nas produções literárias. Da mesma forma que Genette e Compagnon, o teórico brasileiro atribui relevância ao papel do leitor e a ele concede autonomia frente às normas canônicas estabelecidas pela escritura.

Tomando tais teorias como suporte, o presente estudo propôs que a intertextualidade, ao estabelecer relações entre diferentes tipos de textos, alia-se aos propósitos autorais, como foi possível observar nas perspectivas de Miguel de Cervantes e de Jorge Luis Borges que, mesmo em contextos distintos, assemelham-se em seus desígnios. Os dois autores possuem em comum a característica de romper com as tradições e estabelecer novos propósitos para a composição literária. O processo de inovação realizado pelos autores inicia-se exatamente com a figura do leitor, instância fundamental de suas obras e de propostas literárias.

Cervantes enuncia um intenso vitupério às novelas de cavalaria com a gênese do romance *Dom Quixote*, em que sua singularidade confere um propósito inédito de inovação do gênero e de concepção de sua obra — não por acaso, a vasta fortuna crítica a reconhece como o primeiro romance moderno. Dessa forma, o processo de rompimento com o cânone ocasiona justamente sua inserção nele, resultado da inovação da *inventio*. Tais fatos foram observados

durante a pesquisa ao iniciar a análise dos paratextos, dos intertextos e da caracterização de Dom Quixote em oposição aos demais heróis do gênero como, por exemplo, Amadís de Gaula.

A proposta de Cervantes conduz a um processo de renovação da *inventio*: se autoficcionaliza no prólogo da primeira parte do *Quixote*; atribui voz autoral às personagens canônicas do gênero, o que permite pensar em outras perspectivas autorais: sua gênese consiste no papel e tinteiro.

A centralidade do propósito de Cervantes reside na relevância atribuída ao papel do leitor: primeiramente, com Alonso Quijano que se torna um herói das novelas de cavalaria, o Engenhoso Fidalgo Dom Quixote de la Mancha; em seguida, ao longo de toda a obra, aparecem personagens leitoras que apreciam as novelas de cavalaria e expressam seus pensamentos sobre as obras, o que quiçá possa ser pensado como um registro de construção do cânone. Por fim, aparecem personagens que contam outras histórias que compõem o romance, em tramas paralelas à narrativa das aventuras de Dom Quixote, em claro recurso ao *delectare*, o que permite pensar que Cervantes efetivamente considera seu leitor.

As interferências textuais ocasionadas pela publicação apócrifa do *Quixote* por Avellaneda alteram as propostas de Cervantes. Na segunda parte do romance, o autor solicita que o leitor seja seu cúmplice a fim de defender a legitimidade de sua obra. Cervantes insere a obra apócrifa em sua narrativa com a finalidade de questionar a índole duvidosa de Avellaneda e sustentar que a publicação apócrifa é ilegítima.

A busca por materiais que narrem as aventuras engenhosas de Dom Quixote é constante em todo o romance. Inicialmente, os *Anales de la Mancha* aparecem como os primeiros registros dessas façanhas. Logo após, os manuscritos de Cide Hamete Benengeli constituem o material mais abrangente: são a principal fonte das narrativas ao longo de toda a obra. A atribuição da importância ao livro como instrumento de registro e de legitimação dos feitos do Cavaleiro da Triste Figura reforça o suporte livresco como fundamental para disseminação e alcance das histórias quixotescas, mesmo que estejam enraizadas no imaginário popular.

Importa ainda retomar algumas observações sobre as representações imagéticas de Dom Quixote — e reforçar que elas adquirem múltiplas perspectivas. As representações visuais foram incorporadas ao romance já no século XVII e ao longo de sua história, tais paratextos ganharam visibilidade. A densa pesquisa historiográfica das edições de *Dom Quixote* presente no catálogo da exposição *Don Quixote, un mito en papel*, realizada em Alcalá de Henares de fevereiro a abril de 2005, evidencia a relevância dessa paratextualidade na obra e destaca o convite ao leitor para integrar esses discursos.

O anexo do presente estudo realiza um breve panorama desses paratextos imagéticos como forma de exemplificar alguns desses diálogos⁵². Essa paratextualidade contribui para a construção imagética do herói cervantino ao longo da historiografia da arte. O artista francês Gustave Doré produziu desenhos de Dom Quixote que se tornaram parte do cânone quixotesco, ou seja, suas ilustrações são dissociadas de inúmeras edições da obra; Salvador Dalí ressaltou em seus desenhos a imaginação da personagem cervantina; Charles-Antoine Coypel, famoso por projetar as mais belas tapeçarias, produziu ilustrações sofisticadas de Dom Quixote; William Hogart realizou ilustrações da obra cervantina reproduzindo seis cenas do romance. Assim, no registro das artes visuais, o Cavaleiro da Triste Figura ganha perspectivas diversas, o que permite que a memória literária seja expandida para outras instâncias e dialogue com outros registros artísticos.

Jorge Luis Borges, conhecido como “o grande bibliotecário da literatura”, estabelece intensas relações textuais que consistem em grandes enigmas literários. Borges convida o leitor para desvendá-los e exercer uma intensa atividade do pensamento diante do objeto literário. Sua produção literária sustenta-se na defesa da escritura, em sua disseminação e autonomia. Assim, a obra deve se mostrar aberta às novas significações e aos novos sentidos, e cada contribuição que adquirir ao longo do tempo e por diferentes culturas contribui para que esta se torne mais rica.

Ao defender a escritura, Borges ironiza a teoria literária e seus conceitos, como autoria, gênero, cânone, hierarquia literária, entre outros. O emblemático conto *Pierre Menard, autor del Quijote*, evidencia a proposta do autor de romper com tradições e de propor novas maneiras de ler o *Quixote* graças a Pierre Menard e não a Cervantes. Essa leitura inversa permite que os conceitos de autoria, hierarquia literária e cânone adquiram novas abordagens.

Cervantes adota a perspectiva autoral para defender a sua obra, enquanto que Borges abandona tal premissa para legitimar sua proposta de autonomia da escritura. Seus preceitos dialogam com as discussões sobre o conceito de autoria enunciadas por Michel Foucault e por Roland Barthes, conforme foi possível observar no presente estudo.

Os espelhos, os labirintos e as enciclopédias são elementos constantes na obra de Jorge Luis Borges, pois são empregados para ressaltar a multiplicidade das coisas. Essas instâncias compõem a eternidade do tempo em sua dimensão metafísica: o espelho constitui-se o desdobramento de vozes que compõem a multiplicidade literária; a enciclopédia é a reunião daquilo que é construído em diferentes culturas, em épocas distintas, sendo enriquecida

⁵² As reproduções dessas edições foram retiradas do catálogo da exposição *Don Quijote, un mito en papel. 60 joyas bibliográficas*, bem como as descrições que acompanha cada uma delas.

eternamente por novas descobertas e por outras tentativas de definição; por fim, o labirinto é o grande enigma, no qual o leitor é convidado a adentrar e a tentar desvendar os seus mistérios.

A metáfora desses elementos permite apreendê-los como princípios fundamentais na gênese da obra borgiana. Com base nessas tipologias, Borges atribui o aspecto de infinito à literatura, definindo-a como um grande universo. O leitor é protagonista desse mundo e possui autonomia para nele atuar ativamente e contribuir para que permaneça na memória.

Além das propostas inovadoras no âmbito literário, outra relação que foi possível estabelecer entre os autores é aquela da assimilação da biblioteca como instância central da intertextualidade: além do apreço pela leitura, Cervantes e Borges compõem suas narrativas a partir de personagens que exercem a função de leitores ativos e alcançam a sagacidade de ultrapassar as barreiras entre autoria e leitor, ou seja, mudam de perspectiva: Alonso Quijano torna-se Dom Quixote e Pierre Menard, autor.

Assim, tanto para os autores como para suas personagens, a biblioteca é um espaço de transcendência e de deleite, descrita com enormes proporções, na tentativa de representar o quanto a literatura pode ser infinita. Esse é um espaço que pode abraçar o mundo, tal como aparece no conto *La biblioteca de Babel* de Borges: a biblioteca de Babel constituiria a reunião dos elementos citados anteriormente: os espelhos, labirintos e enciclopédias.

O presente estudo permitiu igualmente a apreensão da intertextualidade em Borges como mecanismo de ficcionalização do autor em personagem. O escritor, assim como Cervantes, realiza tal processo, e insere a si mesmo como personagem de suas tramas, exercendo por isso mesmo a função que é atribuída a seus leitores: desvendar grandes enigmas, tal como aparece em *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*.

Por fim, observe-se que o estudo realizado talvez possa contribuir para novas apreensões da intertextualidade, tal como Genette expõe em *Palimpsestos*: seu desejo de que os estudos intertextuais não permaneçam restritos, mas que recebam distintas contribuições que possibilitem pensar na riqueza de relações que a literatura pode proporcionar. Aqui, a contribuição realizada se deu pela relação entre autores distantes temporal e culturalmente, mas muito próximos em suas proposições.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUERBACH, Erich. **Figura**. São Paulo: Ática, 1997.

ALTER, Robert. O Espelho da Cavalaria e o Mundo dos Espelhos. In: **Em espelho Crítico**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

ALVES, Hamilton. **O romance de Borges**. Florianópolis: Bernúncia, 2000.

ARISTÓTELES. **Poética : Aristóteles**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

AGAMBEN, Giorgio. O autor como gesto. In: **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.

BARTHES, Roland. **O Prazer do Texto**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

_____. A morte do autor. In: **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BERGEZ, Daniel (org.). **Métodos críticos para a análise literária**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. In: **Escritos sobre mito e linguagem**. São Paulo: Editora 34, 2011. Tradução de Susana Kampff Lages.

BERNARDO, Gustavo. **Verdades Quixotescas**. São Paulo: Annablume, 2007.

BORGES, Antonio Fernando. **Memorial de Buenos Aires**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BORGES, Jorge Luis. **Obra poética. Vol. 1**. Madrid: Alianza Cultural, 2007.

_____. **Obra poética. Vol. 2**. Madrid: Alianza Cultural, 2005.

_____. **Obra poética. Vol. 3**. Madrid: Alianza Cultural, 2007.

_____. **El idioma de los argentinos**. Disponível em:
<https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/498411/mod_resource/content/1/-El-Idioma-de-Los-Argentinos%2C%201928Ensayo.pdf> Acesso em: 15/06/2018.

_____. **El tamaño de mi esperanza.** Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/498407/mod_resource/content/1/el%20tama%C3%B1o%20de%20mi%20esperanza%2C%201926.pdf> Acesso em: 15/06/2018.

_____. **Discusión.** Buenos Aires: Emecé Editores, 1957.

_____. **Ficciones.** Buenos Aires: Emecé Editores, 2000.

_____. **Otras Inquisiciones.** Buenos Aires: Emecé Editores, 1960.

_____. **Pierre Menard, autor del Quijote.** In: Obras completas 1923-1972. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974.

FERRARI, Osvaldo & RODRIGUEZ, John Lionel O'Kuinghttons. **Sobre a filosofia e outros diálogos.** São Paulo: Hedra 2009.

BUESCU, Helena Carvalhão. **Em busca do autor perdido.** Lisboa: Edições Cosmos, 1998.

CALVINO, Italo. **Por que ler os Clássicos.** São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. **Seis propostas para o próximo milênio.** São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

CANAVAGGIO, Jean. **Cervantes.** São Paulo: Editora 34, 2005.

CERVANTES, Miguel de. **Don Quijote de la Mancha.** Edición de Francisco Rico. Madrid: Santillana, 2009.

CHARTIER, Roger. **A mão do autor e a mente do editor.** São Paulo, Editora UNESP, 2014.

COMPAGNON, Antoine. **La Seconde Main ou le Travail de la Citation.** Paris: Éditions du Seuil, 1979.

_____. **O trabalho da citação.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

_____. **O demônio da teoria- Literatura e senso comum.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

ECO, Umberto. **Interpretação e Superinterpretação.** São Paulo: Editora WMF Martins

_____. **Seis Passeios pelos Bosques da Ficção.** São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. O leitor modelo. In: **lector in fabula.** São Paulo: Perspectiva, 1986.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Lisboa: Vega, 2002.

_____. **As palavras e as coisas.** São Paulo: Martins Fontes, 2002.

GENETTE, Gérard. **Introdução ao Arquitrato.** Lisboa: Vega, 1986.

_____. **Palimpsestos. A literatura de segunda mão.** Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

_____. **Paratextos editoriais.** Cotia: Ateliê, 2009

KRISTEVA, Julia. **Introdução à Semanálise.** São Paulo: Perspectiva, 2005.

LAGES, Susana Kampff. **Walter Benjamin: tradução e melancolia.** São Paulo: EDUSP, 2000.

LIMA, Luis Costa. **Teoria da Literatura em suas fontes.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, vol. I. 1983.

MOLINIÉ, Georges. **Dictionnaire de Rhétorique.** Librairie Générale Française, 1992.

MONTAIGNE, Michel de. De Três Relacionamentos. In: **Os Ensaio. Livro III.** São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PERELMAN, Chaim & TYTECA, Olbrechts Lucie. **Tratado da Argumentação: A nova Retórica.** São Paulo: Martins Fontes, 2002.

RÓNAI, Paulo. **A tradução vivida.** Rio de Janeiro: EDUCOM, 1976.

SILVA, Márcio Seligmann-. **O local da diferença. Ensaio sobre memória, arte, literatura e tradução.** São Paulo: Editora 34, 2005.

_____. **Leituras de Walter Benjamin.** São Paulo: Annablume: FAPESP, 2007.

STEINER, George. **Depois de Babel: questões de linguagem e tradução**. Curitiba: Editora UFPR, 2005. Tradução de Carlos Alberto Faraco.

SCHWARTZ, Jorge (org.). **Borges Babilônico: Uma Enciclopédia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SOUZA, Eneida Maria de. **O Século de Borges**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

VERÍSSIMO, Luis Fernando. **Borges e os orangotangos eternos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

VIEIRA, Costa da Maria Augusta (org.). **Dom Quixote: A Letra e os Caminhos**. São Paulo: EDUSP, 2006.

_____. **A Narrativa Engenhosa de Miguel de Cervantes**. São Paulo: EDUSP, 2012.

Artigos, teses e dissertações:

CAMPOS, Haroldo de Campos. **A língua pura na teoria da tradução de Walter Benjamin**. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/35052/37791>> Acesso em: 18/07/2017.

Catálogos temáticos de la Biblioteca de Andalucía. **El Quijote en la Biblioteca de Andalucía**. Disponível em: <<http://www.juntadeandalucia.es/culturaydeporte/ba/pdf/quijote.pdf>> Acesso em: 18/08/2018.

CONSTANTINESCU, Catalina. **Un personaje llamado Cervantes en algunos paratextos autoriales cervantinos**. Disponível em: <<http://www.diacronia.ro/ro/indexing/details/A5577/pdf>> Acesso em: 02/06/2017

FARIA, Zênia de. **Dom Quixote diante da questão do cânone**. Disponível em: <http://www.editorarealize.com.br/revistas/abralicinternacional/trabalhos/Completo_Comunic>

acao_oral_idinscrito_1142_16eea68123352644376ba433817b2ec8.pdf> Acesso em: 03/06/2018.

FILHO, José Rodrigues Seabra. **Sátira e Retórica**. Disponível em: <<http://periodicos.uesc.br/index.php/eidea/article/viewFile/836/788>> Acesso em: 01/06/2018

GAGO, José María Paz. **Texto y Paratexto en el Quijote**. Disponível em: <https://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/02/aiso_2_2_030.pdf> Acesso em: 16/11/2017

GRANDE, Keilla Conceição Petrin. **A morte de Cervantes, o nascimento de “Quixotes”**. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/5013>> Acesso em: 03/03/2018.

JENNY, Laurent. **A estratégia da forma**. In: «*Poétique*» revista de teoria e análise literárias, n.27. Coimbra: Livraria Almedina, 1979. pp. 5-49. Disponível em: <http://paginapessoal.utfpr.edu.br/cantarin/literatura-e-m-meios-digitais-ppgel/11-de-abril/A%20estrategia%20da%20forma%20-Laurent%20Jenny.pdf/at_download/file> Acesso em: 12/12/2016

KLUG, Marlise Buchweitz. **A memória em Borges: Uma análise dos contos *Funes, o memorioso* e a *Biblioteca de Babel***. Disponível em: <<http://e-revista.unioeste.br/index.php/rlhm/article/viewFile/6365/7149>> Acesso em: 17/05/2018.

MEGÍAS, Lucía., Manuel, José. **Don Quijote, un mito en papel: 60 joyas bibliográficas en la Comunidad de Madrid**. Disponível em: <https://eprints.ucm.es/6534/1/unmitoenpapel_%28Cat%C3%A1logo%29.pdf> Acesso em: 18/08/2018.

MIGLIARI, Giselle Cristina Gonçalves. **Dom Quixote: poesia, crítica e tradução. Estudo dos versos preliminares de Dom Quixote e proposta de tradução**. Dissertação de mestrado. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8145/tde-04072012-154738/publico/2011_GiselleCristinaGoncalvesMigliari_VCorr.pdf> Acesso em: 10/03/2018

MILREU, Isis. **De autor a personagem: Jorge Luis Borges na mira de romancistas latino-americanos**. Tese de Doutorado. Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/123393/000822834.pdf?sequence=1>> Acesso em: 10/04/2018

MORÁN, Martín Manuel José. **Paratextos en Contexto. Las Dedicatorias Cervantinas y la Nueva Mentalidad Autorial.** Disponível em: https://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/coloquios/cl_X/cl_X_26.pdf Acesso em: 12/12/2016

NASCIMENTO, Jorge. **Borges, Cervantes e o Livro.** Disponível em: <http://periodicos.ufes.br/contexto/article/view/6679/4905> Acesso em: 15/10/2016

NASSER, Eduardo. **Nietzsche e a busca pelo seu leitor ideal.** Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2316-82422014000200033 Acesso em: 29/07/2018.

REIS, Nelson Ricardo Guedes dos. **Borges: tempo, memória e hermenêutica na gênese de “Pierre Menard, autor do Quixote”.** Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/literaria_corpo_discente/article/view/8179/7068 Acesso em: 15/05/2018.

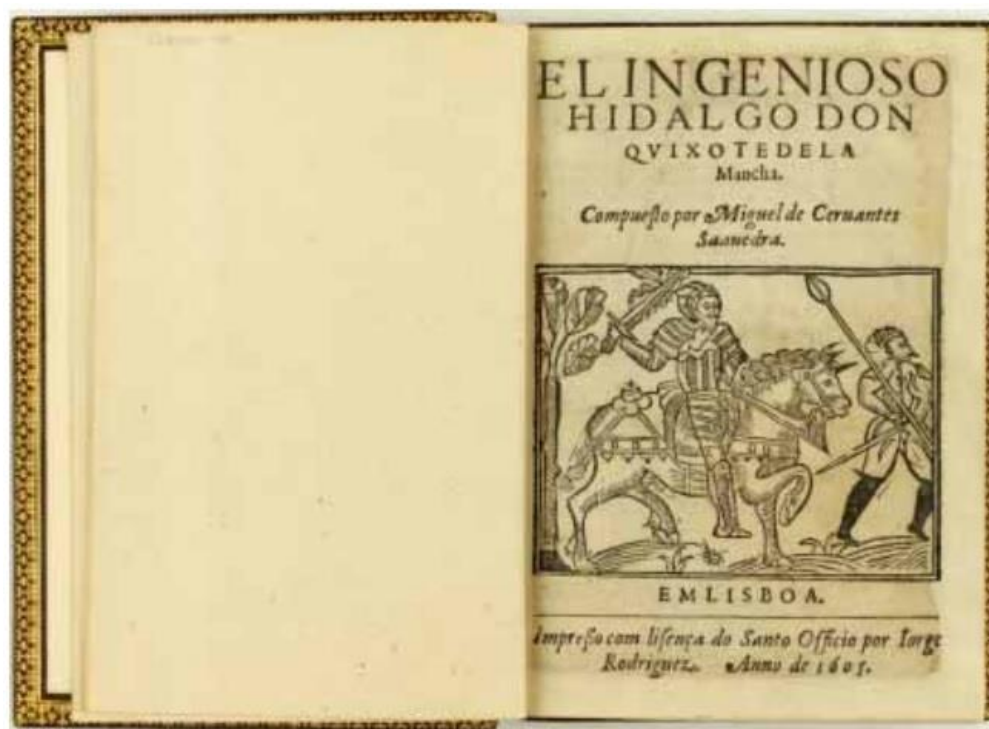
SILVA, Jaqueson Luiz da. **Mimesis do esquecimento em D. Quixote.** Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/kaliope/article/view/7891> Acesso em: 05/10/2017

SOROSINA, Arnaud. **O estatuto dos sofistas em Nietzsche.** Disponível em: periodicos.ufes.br/estudosnietzsche/article/download/12440/8680 Acesso em: 05/08/2018.

ANEXOS

ANEXOS

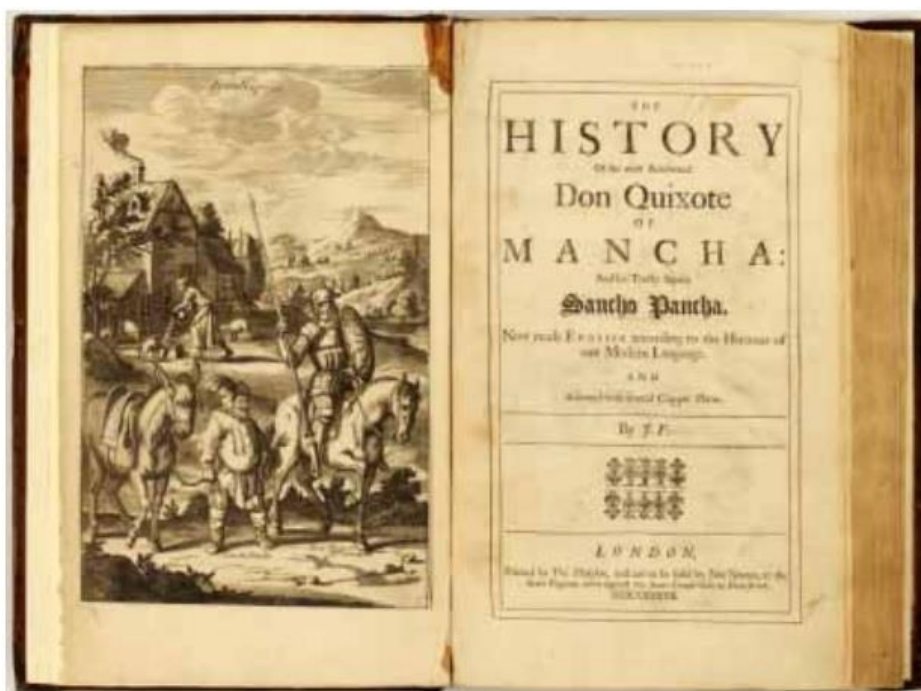
- Breve panorama de paratextos em representações imagéticas de algumas edições de *Dom Quixote*:



El ingenioso hidalgo don Quixote de la Mancha. Lisboa, Jorge Rodríguez, 1605



[The History of the Valorous and Wittie Knight-Errant Don-Quixote of the Mancha. Translated out of the Spanish] London, William Stansby, a costa de Ed. Blount y W. Barret, 1612.



The history of the most Renowned Don Quixote of Mancha: And his Trusty Squire Sancho Pancho. By J. P. London, Tho. Hodgkin, a costa de John Newton ("At the three Pingeons over against the Inner-Temple Gate in Fleet-street"), 1687.



Vida, y Hechos del Ingenioso Caballero Don Quixote de la Mancha, Compuesta por Miguel de Cervantes Saavedra. Nueva Edición Corregida, é ilustrada con varias Láminas finas, y la Vida del Autor Madrid, Joaquín Ibarra ("Impresor de Cámara de S. M."), a costa de Real Compañía de Impresores, y Libreros del Reino, 1771



El

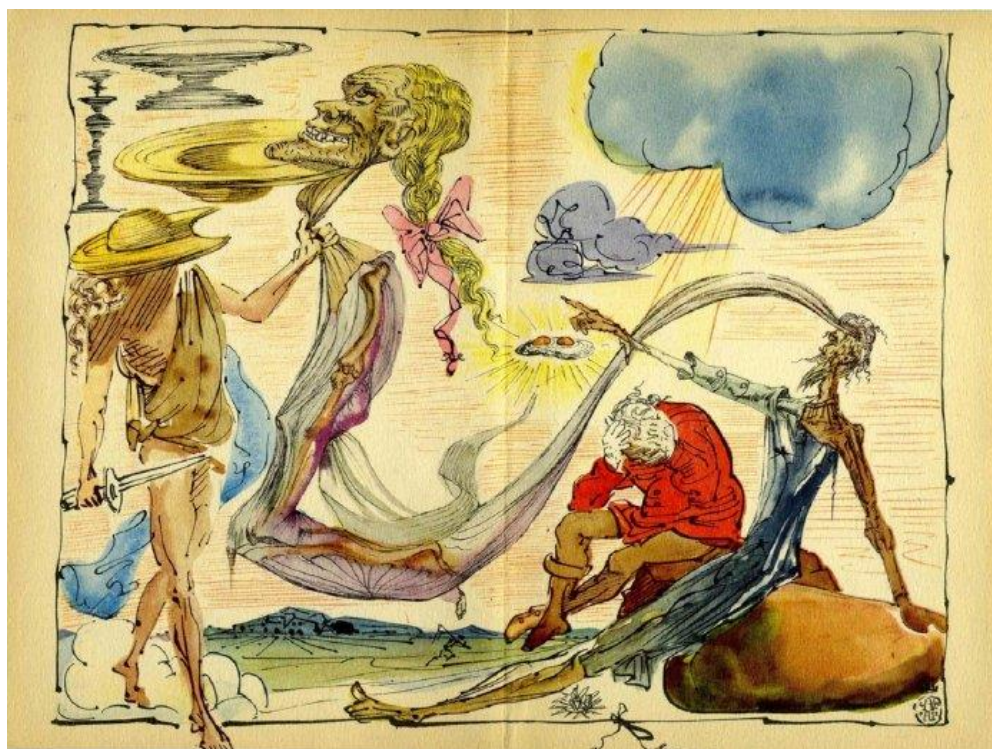
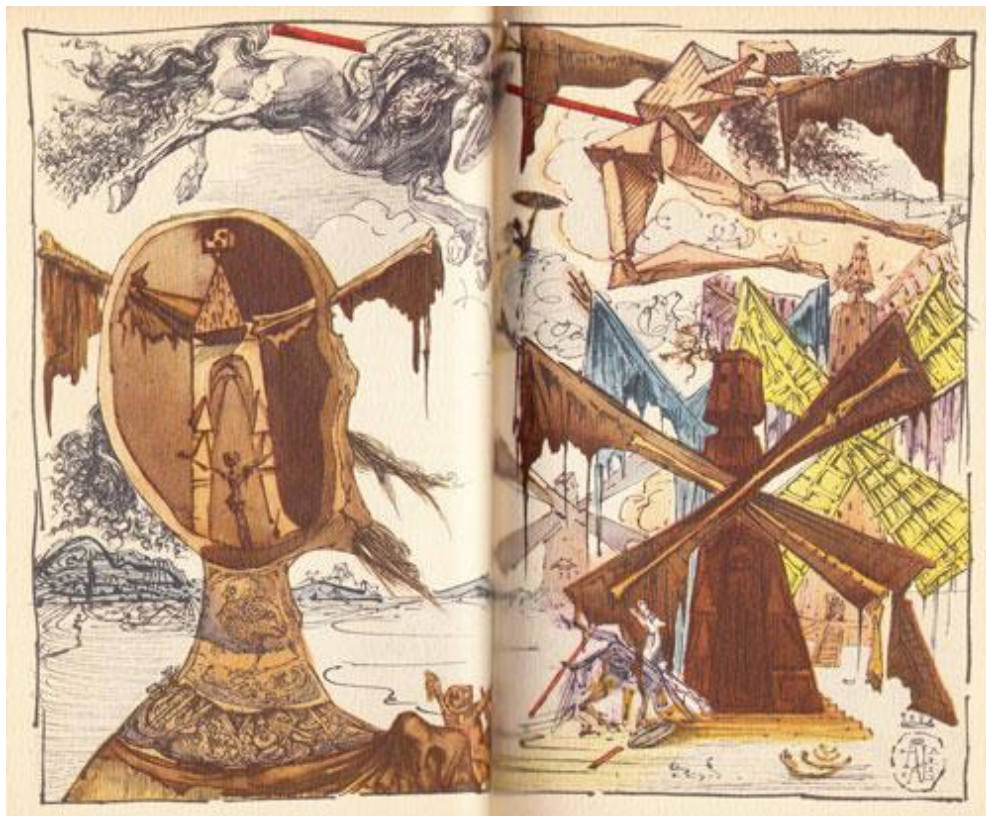
Ingenioso Hidalgo Don Quixote de la Mancha Compuesto por Miguel de Cervantes Saavedra. Tercer edicio corregida por la Real Academia Española Madrid, viuda de Joaquín Ibarra, 1787



L'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche par Michel de Cervantes Saavedra. Traduction de Louis Viardot, avec les dessins de Gustave Doré gravés par H. Pisan Paris, Imprimerie de Ch. Lahure, a costa de la Librairie de L. Hachette et Cie., 1863.

- Construção imagética do herói cervantino ao longo da historiografia da arte:

Salvador Dalí (1904-1989)



Salvador Dalí, *Don Quixote de la Mancha* (1946).

Charles-Antoine Coypel (1694-1752)



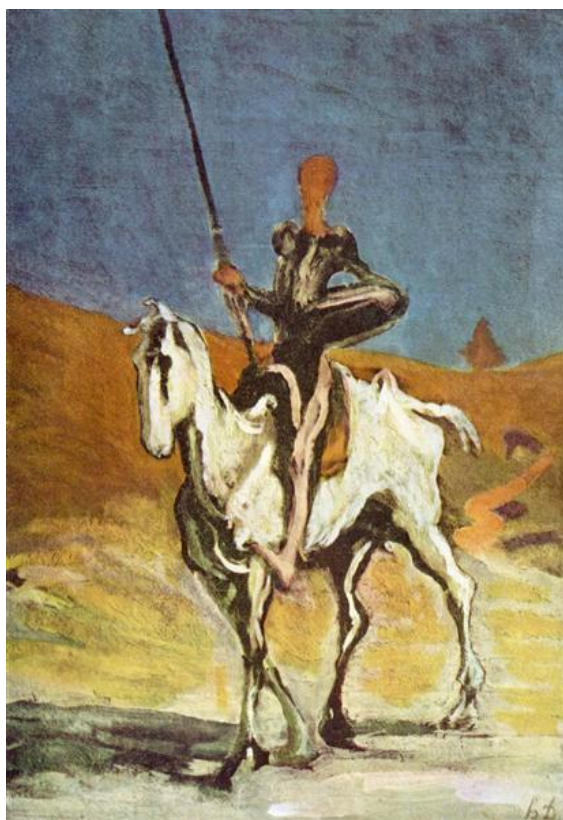
Don Quichotte servi par les filles de l'hôtellerie, Charles-Antoine Coypel (1694-1752) óleo sobre tela, 1751.

William Hogarth (1697-1764)



Six Illustrations for Don Quixote

Honoré Daumier (1808-1879)



Don Quixote and Sancho Pansa. 1865 – 1870. Óleo sobre tela. Neue Pinakothek, Munique, Alemanha

Richard Parkes Bonington (1802 – 1828)



Don Quixote in his studio- Óleo sobre tela - Nottingham Castle Museum And Art Gallery, Inglaterra

Jean Honoré Fragonard (1732 – 1806)



Don Quixote and Sancho Panza Witness the Attack on Rocinante, 1780, black chalk with gray and brown was on laid paper, National Gallery of Art, Washington, EUA.

Pablo Picasso (1881-1973)



Desenho de Dom Quixote e Sancho Pança, 1955

André Masson (1896 -1987)



Don Quixote and the Chariot of Death, 1935. Óleo sobre tela. The Cleveland Museum of Art, Estados Unidos

Jackson Pollock (1912-1956)



Don Quixote, 1950. Óleo sobre canvas. Smithsonian American Art Museum, Estados Unidos